ELEMENTI
DI MIMICA

DI

DOMENICO BUFFELLI

SECONDO SCRITTORE
PRESSO LA RAGIONERIA PROVINCIALE DEL FRIULI

MILANO
Da Placido Maria Visaj
Stampatore-Librajo nei Tre Re

1829

PREFAZIONE

Il teatro è il primo vivissimo diletto che incontriamo nel sentiero della vita. Tutti i sollazzi dell'infanzia riuniti assieme non valgono il solo piacere che in quell'età ci reca una sola rappresentazione teatrale; è desso un piacere inebbriatore che molce, lusinga, satolla tutte le facoltà nostre in quella beata età, la cui soave rimembranza è forse il maggior bene che rimanga. L'adulto vi ravvisa la storia del suo primo amore, delle sue sbaccianti speranze; ed il sentimento purissimo di quello non si assapora due volte in tutta la vita, come il freschissimo lucido verde, e le rose di quelle non si rinnovano quand'è trascorsa la prima stagione della vita. L'uomo vi gusta delle graziose rimembranze, e nel lepore ed atticismo dei dialoghi, nella morale che spirano, e nelle vicende che rappresentano

raccoglie di che brillare in società, di che rassodarsi nella virtù, ed acquistar in mezzo al diletto l'esperienza di più secoli. Non è quindi meraviglia che dall'infanzia alla vecchiezza il teatro sia amato da tutti indistintamente gli individui della società. Non ha dessa spettacolo da offrire nè più vario, nè più interessante.

Il teatro in sè riunisce lo sfoggio di vestiti della danza, i movimenti appassionati della pantomima, la musica delle accademie di filarmonia, la libertà e la mista riunione dei caffè, il lusso d'ornamenti del corso pubblico, e nelle coppie degli spettatori entro le loggie e la platea, la brillante veduta di una pubblica adunanza, come, durante gl'intermezzi, il diletto della consueta amichevole società nei palchetti, cosicchè egli accoppia in sè il più aggradevole di ciascun altro pubblico trattenimento. Questo pregio, che basterebbe ad ottenergli una trascendente preminenza, è in lui congiunto ad altri di sua particolare spettanza. Il teatro nei finti avvenimenti che vi si rappresentano, riproduce tutto il piacere della lettura d'aneddoti, accresciuta dall'illusione di lui propria, che tramuta la narrazione in avvenimento reale,

ma scevro da tutte le spiacevoli conseguenze che la realtà potrebbe cagionare allo spettatore, e quindi ha tutti i vantaggi anche di quest'ultima, e nessuno dei discapiti. Volete voi ritrovarvi in mezzo ai più interessanti avvenimenti cittadineschi? Accorrete quando rappresentasi Goldoni. Se vi alletta piucchè altro il meraviglioso delle novelle Arabe, Tartare, Persiane, assistete alle rappresentazioni del Gozzi. Sentite voi del romantico? Sasekspir sulle scene ve ne satollerà. Siete voi nato alla casta voluttà dei sentimenti estetici? Kotzebue, Iffland vi lusingheranno tutte le fibre del cuore. Se preferite, infine, le grandi scene dell'universo; il teatro vi allibirà con eruzioni vulcaniche, uragani, gragnuole, burrasche, e trasportandovi nell'olimpo, negli elisi, nell'averno. Il teatro, insomma, è un soggiorno magico, che rinnova al nostro sguardo i portenti delle Fate. E come no, se il teatro l'hanno in cura le Muse? Abbisognando ciascuna nazione di riaversi dalle sofferenze della vita, ricoverando nel seno dell'illusione; ed essendo tutte le illusioni nel teatro raccolte quasi in loro regal seggio, noi lo ritroviamo presso tutte le nazioni, vediamo tutte le nazioni per esso entusiastate,

prodigargli i tesori, gli onori, la considerazione, ed i più ragguardevoli personaggi farsi un piacere del sostener la parte d'attori, e del beneficare i seguaci del socco e del coturno.

La commedia nella China vanta remotissima origine, considerasi come antico rito del patrio culto, e conta attori eccellenti, e tenuti in gran pregio, i quali rappresentano in teatri portatili. In America la nazione Messicana aveva le pantomime intitolate *mitotes*. Nella repubblica di Tlascala le ambascerie, l'intimazione di guerra, le cerimonie liete e funeree eseguivansi per via di pantomima. In Grecia, Atene, Corinto, Creta, Delo, Megalopoli, Smirne gareggiarono nel fabbricar vastissimi teatri, della cui magnificenza fanno menzione Pausania e Plutarco. In Atene nelle feste Panatenèe di Minerva, e nelle Dionisie di Bacco, avevan luogo gli spettacoli scenici a tutte spese del pubblico erario. In Roma Cajo Pulcro abbellì la scena con la varietà dei colori. Cajo Antonio la coprì tutta d'argento, Petrejo d'oro, e Catullo d'avorio. Pompeo il grande v'introdusse fresche acque, onde blandire gli estivi ardori, ed eresse un teatro stabile. Marco Scauro con straordina-

ria magnificenza la decorò, profondendovi lusso di vestiti e scenarj, ed eresse un teatro provvisorio a tre ordini, con 366 colonne, di marmo nel primo, di cristallo nel secondo, e di legno dorato nel terzo, i cui vani erano occupati da 3000 statue di bronzo. Il valore dei quadri e dei fregi di quel teatro ascendeva a cento milioni di sesterzi. In Italia gli Etruschi avevano i loro inni tragici e comici, detti *satire*, i quali durarono finchè Livio Andronico Calabrone, circa 514 anni dopo la fondazione di Roma, 124 dopo la venuta degli istrioni, e 52 dopo la morte di Menandro, cangiò in Roma le *satire* teatrali in favole comiche. Il teatro in Atene era tenuto per cosa sacra; veniva eretto a spese dello Stato, e primeggiava tra le rilevanti cure dei Temistocli, e dei Peridi. Il Demarca, primo magistrato, prendeva a suo carico lo spettacolo. L'alta considerazione delle nazioni, ed il favore pel teatro ne affrettaro i progressi in tutti i generi. Dacchè per un felice incidente un abitante di Scania immolando a Bacco un capro, gettò inscientemente il primo seme della tragedia, sorsero a recarla alla perfezione Tespi, Eschilo, Sofocle, Euripide. Bentosto diede forma regolare alla

commedia Epicarmo di Siracusa; e Cratino poi immaginò la commedia *satirica* in Atene, la quale ebbe il suo Ercole in Aristofane; a corregger l'insolente licenza del quale sorse Menandro producendo la commedia del costume sociale; ed al tempo d'Alessandro il grande, contavansi già le tre epoche comiche intitolate *l'antica commedia, la mezzana commedia, la nuova commedia.* In tal guisa fu apprestata la culla alle cinque maniere di composizioni drammatiche, *i satiri, l'ilarodia, la magodìa, la parodia, i mimi*, cioè la commedia pastorale di satiri, la commedia di lieto fine senza eroi, la commedia popolare, la caricatura delle tragedie, e la commedia morale, i cui attori, detti *itifalli*, diedersi poscia a rappresentare ubbriachi, adulteri, ruffiani, meretrici. Tenne dietro alle rappresentazioni drammatiche la pubblica estimazione.

Noi troviamo infatti che in Roma gli attori *atellani*, i quali rappresentavano commedie popolari, erano molto considerati; e lo erano del paro gl'*istrioni*, attori della classe dei servi, quando alla capacità mimica univano la moralità del costume. È noto con quale stima Cicerone rammemori nelle

sue lettere Esopo e Roscio, l'ultimo dei quali aveva un annuo stipendio di cinque mila franchi, ed il primo lasciò morendo a suo figlio un'immensa facoltà acquistata recitando. Gli attori, ora esclusi dalle società decorose, e dagl'impieghi, anticamente invece erano ricercati; ritenendo gli antichi, che il riuscir eccellente nella drammatica, non fosse una prova di nullità in tutto il rimanente, ma piuttosto un favorevole indizio di riuscita. Questa persuasione pegli attori diffusa presso tutte le nazioni fino al 1700, dischiuse loro tutte le vie della fortuna. In Grecia Grinico attore fu eletto condottiere d'eserciti dagli Ateniesi, Eschilo fu capitano, colmato di beneficenze da Jerone re di Sicilia, ed onorato estinto d'una tomba erettagli dagli Ateniesi. Sofocle ebbe la Prefettura di Samo, fu Arconte in Atene, e comandò un'armata unitamente a Pericle. Euripide fu il confidente d'Archelao re di Macedonia, il quale eresse alle di lui ceneri un magnifico mausoleo vicino alla capitale: e gli Ateniesi gli innalzarono un cenotafio sulla strada conducente dalla città al Pireo. Neottolemo ed Aristodemo furono, il primo il favorito di Filippo re di Macedonia, ed il secondo inviato allo

stesso re in qualità d'ambasciatore. Il re di Persia dichiarò Aristofane per un raro uomo di Stato. In Roma l'imperator Vitellio annoverò l'istrione Apelle fra i suoi consiglieri di Stato. In Francia il celebre cardinale di Richelieu distribuiva piani di tragedie ai più valenti, e compensava le produzioni teatrali con generosi beneficj. Luigi XIV dava a Molière il piano di molti componimenti, in particolare di quelli intitolati *Commedia-ballo*; ed in essi più volte quel sovrano danzò con la regina; ed oltre ciò elesse per suo segretario di Stato Lulli che armonizzò i drammi di Quinault. Crebillon ottenne da Luigi XV replicate pensioni. Il tragico Voltaire fu l'amico di Federico II re di Prussia, di Luigi XV re di Francia, di Stanislao re di Polonia, e di Caterina II imperatrice delle Russie; egli fu da Luigi XV inviato a Federico per ottenerne l'alleanza; e divenne poi il cooperatore della pace d'Europa. In Parigi gli fu eretta una statua, fatta l'apoteosi, e le sue ceneri furono riposte nel Panteon. Gluck, celebre maestro di musica, fu in Parigi onorato d'una statua. Federico V re di Danimarca chiamò Elia Schlegel alla sua corte, e gli fece godere un'agiata fortuna. Caterina II

imperatrice delle Russie, inviò a sue spese varj attori suoi nazionali in Francia, affinchè si erudissero nell'arte drammatica.

Non contenti gli antichi d'avere sommamente onorati e premiati gli attori, ed eretti imponenti teatri a spese dello Stato, affidarono la direzione degli spettacoli ai più distinti magistrati, come abbiamo veduto, e perfino in Roma quest'incarico fu reputato di tanto onore, che l'imperatore Adriano ne fu decorato. Un tanto favore produsse molti valenti autori drammatici, tanto più che personaggi d'altissimo affare tennero per un fregio il divenire autori in mimica. Sorsero quindi i compositori teatrali Gneo Nevio, e Quinto Ennio, il quale fu amico di Scipione l'Affricano, e dopo morte gli fu eretta una statua nel sarcofago dei Scipioni. In Roma quindici anni prima della morte di Ennio, comparvero le commedie di Marco Annio Plauto nativo di Sarcina nell'Umbria. Nell'epoca della seconda guerra Punica, Marco Pacuvio, Lucio Annio, Cajo Tizio, e Cajo Lucilio si distinsero nella tragedia. Terenzio ottenne il primato nella commedia. All'avvicinarsi dell'epoca degl'imperatori romani il dittatore L. Cornelio Silla compose varie com-

medie. Il famoso Giulio Cesare compose l'Edippo, ed altre tragedie dette Giulie; l'imperator Augusto incominciò un Ajace; Ovidio scrisse una Medea, e Mecenate compose il Prometeo, e l'Ottavia. Virgilio, oppur Varo, secondo altri, compose il Tieste. Asinio Pollione compose il Catone. Seneca compose la Medea, e molte altre tragedie. In Inghilterra Addisson segretario di Stato compose il Catone, eccellente tragedia; ed Elisabetta figlia d'Enrico VIII tradusse le tragedie di Sofocle. Filippo IV re di Spagna fu scrittor di commedie. In tal guisa facendo il giro del globo, noi abbiamo veduto gli antichi profonder immensi tesori nell'erezione di sontuosi teatri, nell'esecuzione delle rappresentazioni, e nel ricompensare gli attori; tenersi onorati dell'incarico di dirigere le rappresentazioni teatrali, ed onorate le cariche più ragguardevoli accordandole agli attori; godere di recitare e comporre pel teatro; ed in una parola considerar il teatro come la suprema felicità, e la più degna d'un rango elevato.

Invece a noi moderni il teatro riesce la più scipita, la più indifferente cosa del mondo. V'interveniamo o per darci tuono, o per abitudine, o per isfoggiare una moda,

o per amoreggiare, o per trattenerci d' affari, e non per gustare le rappresentazioni; dal che a prima idea sarebbesi inclinati a ritenere per sensatissimi noi, e pazzi i secoli precedenti, e viceversa. Per buona ventura però del nostro amor proprio, e della venerazione pei prischi tempi, eran assennati gli antichi nel loro amore pel teatro come noi nel nostro disamore per esso, poichè l' attuale non è che un'ombra sparutissima dell' antico.

Gli antichi spendevan milioni nell' erezione dei loro teatri; noi appena spendiamo migliaia. Gli antichi impiegavano pel tipo e per l' esecuzione i più famosi architetti, ed artisti del secolo; noi ricerchiamo invece i meno pregiati a bello studio per ispender meno. Quindi i loro teatri erano capi d'opera architettonici, come i nostri sono capi d' opera d' economia. La differenza che corre tra gli edifizi teatrali degli antichi, ed i nostri, è uguale a quella dei loro scenari e vestiti al paragone dei nostri scarabocchi, e dei nostri cenci, miseri così nella qualità come nel numero. Le compagnie comiche degli antichi erano divise in classi, ciascuna delle quali non rappresentava mai in tutta la vita

fuorchè una maniera di commedio, cioè la rustica, o la popolare, o la venusta, o la satirica, o l' ironica, laddove ciascuna delle nostre compagnie rappresenta non solo tutti i generi di commedie note agli antichi, ma quelle eziandio di nuova invenzione, come sono le romantiche, e le piagnolenti, e recita inoltre le tragedie, e ciò che è insopportabilmente detestabile, assegna ad un medesimo attore parti opposte nelle diverse rappresentazioni; cosicchè se all' attore antico bastava genio come uno onde riuscir valente, all' attor moderno occorre genio come mille onde riuscir mediocre, e ciò che è più difficile a rinvenirsi, genio versatile. Gli antichi attori a profusione pagati, arricchivano in poco d'ora, e continuavano a recitare concitati unicamente dall' amor della gloria, dal desio d' immortalarsi, laddove i nostri vivono poveri, e muoiono all' ospitale, proseguendo a recitare per non morir d' inedia, e concitati unicamente dalla fame. Gli antichi attori colmati d' onori e di ricchezze, prescelti a sostenere le più insigni magistrature, bene accolti, ricercati, accarezzati perfino dagl'imperatori, acquistavano anche non volendo tutta la più ricercata raffinatezza de' loro so-

colo, e tutto l' elaterio del genio animato; si erudivano in ogni maniera di scienze per ambizione, sospingevano il genio loro fin dove egli poteva giungere. I nostri colmati d' obbrobrio, esclusi da tutti gl' impieghi, e da ogni decorosa società, vegetano in un crudele avvilimento, e lasciano riposar perennemente il genio loro in ferreo sonno addormito. Fra i burattini, ed il teatro corre minor differenza che fra il teatro antico e il moderno: e noi, noi del teatro non conosciamo che il nome, e perciò ne reca nausea quello che avrebbe stomacato gli antichi. La cosa è tanto palmare, che non credo esservi un solo il quale non sottoscrivasi a questa riflessione.

Non così di leggieri sottoscriverannosi molti lettori all' altra idea, che il teatro è cosa interessantissima per la religione, per la morale, per lo Stato; verità tuttavia non meno palmare dell'altra quando ricorrasi al raziocinio; e la cui dimostrazione tornerà per certo di non lieve utile alla società, che su questo particolare ha dai pregiudizi poste le travveggole agli occhi. Il nostro Goldoni nel suo Teatro comico così esprime il suo parere sull' utilità del teatro. *Il teatro*

è il miglior trattenimento di tutti gli altri, il più utile ed il più necessario. Le buone commedie istruiscono e dilettano in un tempo stesso. Le tragedie insegnano a far buon uso delle passioni. Il comodo di conversare in teatro non è quello che cercano le persone di mal talento: e gli occhi del pubblico esigono anzi il contegno, il rispetto, la civiltà, il buon costume. Contro questa sentenza del Goldoni io so che molti sarebbero tentati d' appellare fino all' estremo punto di chieder l' assoluto bando della drammatica come opposta alla purezza della nostra augusta religione; la qual taccia potrebbe imporre alle persone dotate soltanto di pietà, e non di pietà ed ingegno; perlocchè a distruggerla assolutamente e per sempre, io ricorderò soltanto, che s. Tommaso trattò la quistione. Se possa o no dai cristiani esercitarsi la commedia senza peccato (notisi il vocabolo *esercitarsi*, che risguarda i comici anzichè gli spettatori, i quali ultimi non hanno che l' innocua ed innocente occupazione di star a vedere); e conchiude, potersi la commedia esercitare *come giuoco necessario per ricreazione della vita umana.* (Vedi Quadrio pag. 206). Ora che un personaggio così distinto per santità

di costumi, e per dottrina ha concesso il teatro non solo a noi spettatori, ma perfino ai comici, dichiarandolo non solamente per non peccaminoso, ma eziandio *per necessario a ricreazione della vita umana*, entro tranquillo e franco in lizza con le mie osservazioni. Il volgo, come è noto a ciascuno che non senta di volgo, ha il raziocinio nelle orecchie e particolarmente negli occhi, e non è capace d'astrazioni teoriche; perlocchè l'unica maniera d'istruire il volgo è quella delle narrazioni (che equivalgono alle parabole, cioè ad esposizioni di aneddoti commisti all' istruzione); le quali narrazioni divengono le mille volte più evidenti quando siano rappresentate; ed al sommo utili al costume quando presentano i sinistri casi prodotti da un'immorale condotta, e le felici conseguenze d' una virtuosa determinazione. La narrazione più intelligibile di tutte è senza dubbio quella del dialogo, il quale non è altro che il comune discorso: e il dialogo è quello che forma tutte intere le rappresentazioni drammatiche, le quali metton sott' occhio con la più esatta imitazione una continuata serie di trionfi della virtù, e di sventure del vizio. Il teatro è adunque il mezzo più va-

levole a moralizzare l'intera massa della popolazione, e quindi a produr alla religione, ch' è fondata sul fior della morale, ottimi individui, e per necessaria conseguenza ottimi sudditi, ottimi cittadini.

Che se il teatro non produce attualmente così eccellenti effetti, la colpa non è del teatro, ma dello stato in che a' nostri dì lo si tiene. Meschinità d'edifizio, scenari, e vestiti; incapacità degli attori perchè miseri ed universali nelle parti; scelta di commedie ove di frequente il vizio non è punito, o sono divinizzati gli eccessi delle passioni, devono ingenerare necessariamente da un canto piena mancanza d' illusione, e dall' altro pervertimento anzicchè morigeratezza di costumi. O voi adunque, i quali perennemente declamate contro il teatro, aprite una volta gli occhi, e declamate invece contro l'abuso che di lui si fa, se volete ottenere l' approvazione del buon senso, e giovare alla società. Tutte le vostre catilinarie contro il teatro non giungeranno ad impedire neppur una sola rappresentazione; ma le vostre declamazioni contro il di lui abuso giungeranno a produrre una salutare innovazione, la quale gioverà a tutte le classi della società. Fino

dall' infanzia vengono tutte le persone bennate condotte al teatro; e concepiscono un immenso trasporto per esso, e ne conservano lungamente la rimembranza; il quale trasporto, la quale rimembranza utilissimi sono per scolpire profondamente in essi le massime della morale, della prudenza, della previdenza, e per impratichirli del mondo in breve tempo, e senza i rischi, e le disgustose conseguenze dell'esperienza, che deve acquistarsi a proprie spese da chi entra nel vortice del mondo senza conoscerlo. Converrebbe però che i genitori negl' intermezzi della rappresentazione, ed il giorno appresso moralizzassero coi figli sulle finte vicende della scena; graziosissima occupazione per un padre che ami davvero la sua prole, e la sua patria, e che non creda esser suo unico dovere il provvedere al mantenimento dei figli, dovere che è unico soltanto pei bruti verso la loro prole. In teatro è delineato il ciarlone, l'intrigante, l'adulatore, il dissoluto, il giuocatore, l'avaro, il prodigo, l' uom di spirito, il ridicolo narciso, l' ignorante, il filantropo, il bacchettone, l' ingiusto, il veritiero, il bugiardo, il simulatore, l'orgoglioso, il pregevole e spregevole impiegato, il giu-

dice, l'egoista, l'avvocato, il mercante. In teatro sono dipinti i difetti, i vizi, l'ingratitudine dei servi, e ad un tempo l'inumanità, la sordidezza dei padroni; tutti i difetti delle conversazioni, le truffe dei giuocatori da partito, dei locandieri, dei vetturini; le funeste inconsideratezze del lusso, della vanità d'acquistar potere, onori, non per giovare ai concittadini, ma per erigersi in ridicoli e malvagi semidii; le violenze, le concussioni commesse all'insaputa delle leggi. In teatro sono dipinti tutti i pregi, i difetti, i vizi delle donne in tutte le epoche della vita, in tutte le condizioni. In teatro, in fine, è dipinto tutto ciò che d'ottimo, di buono, di ridicolo, di cattivo, di periglioso, di strano, di pessimo ha la società. È quindi il teatro la vera scuola del mondo; ed in sè racchiude inoltre precetti di morale, eloquentissime ammonizioni per tutti i casi, savissime determinazioni per ogni frangente, nozioni storiche di costumi, di leggi, di galateo, bei detti, pensieri fini e delicati; tutto ciò in somma di che può abbisognar l'uomo in tutte le condizioni, in tutti gl'incidenti della vita per reggersi da uom d'onore, di sentimento, di spirito, di senno, d'affari,

da uomo in una parola superiore a qualunque taccia, ed a qualunque elogio. Il teatro in sè riduce in tutta l' estensione l'*utile dulci* d'Orazio; e ben lungi dal meritare detrattori, merita per apologisti tutti i viventi; i quali potrebbero da lui ritrarre ogni bene; e se ne ritraggon male, o nulla, non possono accagionar che sè medesimi, potendo l'uomo abusare delle più utili istituzioni, ma non mai sfatar a buon dritto quelle istituzioni perchè egli abusandone, ne ritrasse danno, e per lo meno le rese inutili. Al tempo che recitavasi *La buona moglie*, racconta Goldoni della conversione d'un giovine, nel cui animo sì profondamente si scolpirono le parole del figlio ravveduto, ch' egli si tramutò in uomo di specchiati costumi di scapestrato e strano ch' egli era. — *La commedia, dice Goldoni nel suo Teatro Comico, è stata inventata per correggere i vizi, e porre in ridicolo le male costumanze; e quando le commedie dagli antichi si facevano così, tutto il popolo decideva, perchè vedendo la copia d' un carattere in iscena, ognuno ritrovava o in sè stesso, o in qualchedun altro l' originale. Quando le commedie sono divenute meramente ridicole, nessuno ci*

badava più, perchè col pretesto di muover al riso, si ammettevano i più alti, i più sonori spropositi. Il difetto che qui accenna Goldoni, derivava dall'essersi universalizzate nel 1700 in Italia le commedie dette *Dell'arte* o *a soggetto*, nelle quali ciascun attore improvvisava in iscena la sua parte senza niuna mira di decenza, e di morale così nei gesti, come nelle espressioni e nelle idee, non badando essi ad altro che a promuover il riso comunque, ed essendo gli spettatori d'allora inclinati a ridere per qualsivoglia scurrilità. Aristotele, il quale estrasse le regole drammatiche non già esclusivamente dal suo ingegno, ma dalle opere dei suoi giorni, vedendo le commedie d' allora fondate sul ridicolo, assegnò il ridicolo per base alla commedia; e dietro Aristotele una lunga serie di polverosi eruditi fino ai nostri giorni commentò, e diffuse quel precetto, non avvertendo che altro è erudizione in genere, ed altro è scienza teorico-pratica drammatica, e che conviene lasciar al calzolaio la decisione sulle scarpe. Il volere gli eruditi non drammatici immischiarsi nell' arte teatrale, li fece cadere a loro insaputa nello stravagante, nell'erroneo, e coprir di tenebre le verità più

lucide. La commedia è un' imitazione della società: e gli uomini essendo per lo più seri, afflitti, crucciosi, e di rado ilari; la base della commedia esser deve tutt' altro che il riso. D' altronde le virtù non sono enti buffoneschi, nè Talìa è sorella d' Arlecchino; ed il supporre che la commedia non possa riuscir grata se non poggia sul ridicolo, è un supporre che gli uomini sieno essenzialmente esseri berneschi. Il riso esclude il maneggio dei sentimenti estetici, e della morale; perlocchè all' epoca del Goldoni il teatro mancava del suo scopo, che è il miglioramento dell' umana razza; ed ora se ne allontana vie maggiormente coll' aggirarsi solo sull' amorosa passione, e non anche sull' affezione paterna e materna, sull' amor della gloria, della filantropia, sul punto d' onore della più dilicata illibatezza, sulla lotta contro il persecutore, l' ingiusto, l'interessato. Ognuna di queste situazioni ben maneggiata, ben estesa, è più che valevole a trattenere con sommo interesse, a spremer lagrime, ad entusiastare per la virtù. Perchè dunque toccar perennemente un solo tasto del cuore umano, e perchè trarne una vibrazione sospinta che oltrepassando il termine della virtù va a per-

dersi nel vizio? Può l'autore dipingermi un amore purissimo, fortissimo, senza cadere nell'inverosimile, nel romanzesco, il quale è la più pericolosa fonte della dissolutezza, perchè divinizzando gl'inconsiderati deliri di questa passione, e caratterizzandola per virtù nei suoi medesimi errori, seduce e travia i cuori più retti. La purezza dell'amore poggi sempre sulla rettitudine dello scopo, ch'è l'imeneo, e sulla verosimiglianza di giungervi, la quale sola può autorizzare a chieder corrispondenza. Fondate queste due basi, si attraversino poi con rilevanti ostacoli per formar il nodo dell'azione, e sospinger all'apice l'interesse. In mezzo agli ostacoli delirino pure gli amanti, ma entro i limiti della delicatezza dell'onore; i quali limiti perchè opposti alle scartate della passione, produrranno in essi un fiero contrasto di pugnanti idee, onde ne risulterà un interesse di gran lunga maggiore di quello prodotto dalle odierne rappresentazioni, in cui gli amanti abbandonando la briglia sul collo alla loro passione, non sono arrestati da freno veruno. Un vasto ed impetuoso torrente che per ampio letto precipita al mare, vi giunge senza dar segno del trascendente suo vigore; ma se

alla sua corsa si oppongono dighe, macigni, egli balza, spuma, infuria, si ravvoltola, romba, e spiega tutta l'imponenza delle concitate sue forze. Aggiungasi la varietà mercè l' esclusione dell' amore da molte commedie, surrogandovi le nobili situazioni da me indicate, ed altre simili, ciascuna delle quali gareggia di forza e di sorprendenti azioni, quanto l'amore; e noi avremo sulle scene fondato il trono della virtù e della saggezza.

Non mi sembrerebbe conveniente il congedarmi da quest'idea senza prima aver fatto un cenno sulla tragedia, la cui gigantesca elevatezza tra noi moderni oltrepassa la regione delle nubi. Io la trarrò da Chateaubriand nel suo Genio del Cristianesimo. *La morale, la curiosità, la nobiltà dell'arte, la purezza del gusto, e forse la sublimità connaturale all'uomo, comandano di prender i personaggi della tragedia in una condizione elevata. Ma se il personaggio dev'esser* distinto *il suo dolore esser deve* comune, *vale a dire di natura tale che possa esser inteso da* tutti. *Ed è in ciò tutto che Zaira ne sembra più commovente d'Ifigenia. Che la figlia d'Agamennone muoia per far partire una flotta, poco lo spettatore è tocco da questo motivo.*

Ma il motivo è efficace in Zaira; e ciascuno può provare la lotta d'una passione contro un dovere. Di là deriva questa regola drammatica, che bisogna, per quanto è possibile, fondar l'interesse della tragedia non sopra una cosa, *ma sopra un* sentimento; *e che il personaggio sia* lontano *dallo spettatore pel suo grado, ma prossimo ad esso per la sua sventura.* Al che aggiungerò io, esser necessario che il tragico invariabilmente osservi le tre unità d'azione, di tempo, di luogo, entro i limiti fissati da Metastasio nella sua traduzione della Poetica d'Aristotele; e deve il tragico invariabilmente osservarle, non già per la zoppicante ragione addotta dagli innumerevoli Commentatori dello Stagirita, che fu tanto agevolmente confutata da moderni; ma per la seguente che non ammette confutazione. La fantasia è una facoltà più vasta di tutto il creato, più rapida della luce elettrica nel volo, più versatile della superficie del mare, più pronta della sabbia a ricevere e smarrire un'impressione. Il sentimento è una facoltà che non oltrepassa l'estension di un oggetto, che non sfavilla se non dopo graduata accensione, che non sa scambiare obbietto, che dura fatica a ricever un'impres-

sione, ma se ne impronta fino all'imo. La mia fantasia rileva senza confusione tutti gli interlocutori della Divina Commedia di Dante; balza agevolmente con Klopstock dall'averno all'empiro; dà un'occhiata ai multiformi abitatori dei varj mondi, e li distingue; dalla loro considerazione sorvola di leggieri a quella degli abitatori dell' olimpo, nè prova stanchezza, nè risente confusione. Ma il mio sentimento della Divina Commedia di Dante non si avvede che di Francesca da Rimini, ed in Klopstock che dello sventurato Abbadona; perchè il sentimento è in ragione inversa della fantasia. — Noi abbiamo la commedia per dipingere la massa degli uomini in società, il dramma per dipingere gli uomini d'alto affare, e sentire; la tragedia per dipingere la massima altezza d'animo e sentire di cui sian capace gli uomini di alto affare. Spetta alle novelle, ed ai romanzi il pascere con la lettura la fantasia; e spetta alla drammatica il pascere il cuore. La commedia tiene in ciò l'infima sfera, il dramma la media, la tragedia la superiore. La caratteristica della fantasia è la leggerezza; la caratteristica del sentimento è la sodezza. Alla prima conviene la moltiplicità, la varietà, la

singolarità degli oggetti; al secondo la semplicità di numero, di distinzione, e la mancanza assoluta di singolarità, perchè essa cattiva la frivola curiosità, che la esclude. Una tomba, un fiore basta a circoscriver il sentimento; ed usa il sentimento affigger sopra una parete, sur un sasso la storia dei suoi vaneggiamenti, ed esser cieco a tutto ciò che non è quella parete, quel sasso. Il frammento che Ortis lesse a Teresa ha l'impronta di questa caratteristica del sentimento. *La tenera Glicera lasciò su queste mie labbra l'estremo sospiro. Con Glicera ho perduto tutto quello ch'io poteva mai perdere. La sua fossa è il solo palmo di terra che io degni chiamar mio. Niuno fuori di me ne sa il luogo. L'ho coperta di folti rosai i quali fioriscono come un giorno fioriva il suo volto, e diffondono la fragranza soave che spirava il suo seno. Ogni anno nel mese delle rose io visito il sacro boschetto. Siedo su quel cumulo di terra che serba le sue ossa; colgo una rosa, e medito;* Tal tu fiorivi un dì! — *Sfoglio quella rosa, e la sparpaglio, e mi rammento quel dolce sogno dei nostri amori.* — O mia Glicera, dove sei tu! — *Una lagrima cade sull'erba che spunta dalla sua sepoltura, e ap-*

paga l'ombra amorosa. — L'azion mista, il luogo variato onde produrre spettacolo, la distanza degl'incidenti per moltiplicar le vicende, sono fuoco per la fantasia, ed acqua pel sentimento, producendo esse una lunga serie di diletti che vanno vicendevolmente dileguandosi l'uno nell'altro, come le conchiglie del mare, delle quali l'ultima appar sempre la più bella; ed esaminatele, trovasi essere un vago non nulla come tutte le precedenti. La tragedia deve fare un profonda impressione, allibire il sentimento; e perciò conviene che osservi le tre unità proposte da Aristotele, e non già solletichi la fantasia, come pretendevano i di lui Commentatori, i quali balordamente affermavano che l'infrazione delle tre unità scompiglia la fantasia, quando invece tutte le innovazioni del romanticismo non giungono neppure a riempierla.

Moralizzate e rese interessanti per tal guisa la commedia, e la tragedia, aggiungendovi una convenevole magnificenza e bellezza architettonica d'edifizj teatrali, ed un sufficiente corredo di scenarj ed attrezzi di proprietà assoluta del teatro, per guisa da non abbisognar delle meschinità che in tal genere

possedono gl'impresarj; si possederà il mezzo più dilettevole ed efficace per migliorare, istruire, e civilizzare tutta la popolazione. Questa spesa una volta eseguita con le loro rendite dalle capitali delle provincie, non tornerebbe loro di scapito nemmeno dal lato dell'interesse, poichè il decoroso teatro è un grande richiamo di forastieri; ed il conseguente concorso porta in fiore il commercio ed in pochi giorni conduce a buon fine affari che per lettere malagevolmente, e con lungo trascorso di tempo si potrebbero ridur a termine. Non dovrebbero però i cittadini contentarsi dei soli pubblici teatri, ma aggiungervi quelli di dilettanti, accorrendo a recitare in essi tutta la gioventù bennata, affine di occupare ad acquistar scioltezza, garbo, spirito, esatta pronuncia, e ad arricchirsi la mente di massime di morale, e di previdenza, quelle ore che oggidì spende invece in donneare, nel poltrire in ozio scurrile, o nell'illaquearsi in turpitudini. Più nobile sollievo di questo dalle studiose occupazioni della giornata sarebbe errore il ricercarlo altrove. Noi abbiamo già veduto come le nazioni antiche tenessero in gran pregio tale occupazione. Vedremo ora di volo come ab-

biano similmente pensato gl'italiani fino al secolo scorso. Le accademie scientifiche, ed i principi si compiacevano fin dopo il 1600, di recitare nei loro teatri di corte, ed in altri di società; e le pie confraternite rappresentavano azioni sacre. (Vedi Napoli Signorelli. Storia dei teatri vol. V, e VI; il Cionacci Memorie; ed il Quadrio vol. II.) I Papi, ed i Cardinali usavano intervenire ai scenici trattenimenti (Vedi Risorgimento dell'Italia dell'Abate Saverio Bettinelli vol. II.) Leone X che essendo Cardinale aveva veduto rappresentare in patria la *Mandragola* commedia di Macchiavelli, divenuto Papa fece trasportar in Roma tutto l'apparato che per essa erasi apprestato in Firenze in un cogli attori, per rivederla colà sulle scene. (Vedi il Giovio. Vita di Leone X). Nel 1600, non eravi così piccola città che non vantasse almeno un'accademia avente per unico scopo il dare rappresentazioni comiche, componendo e recitando (Vedi Sismondi. Letteratura Italiana vol. I.) Nel 1700, all'universale trasporto per le commedie regolari prevalse il gusto dell'opera musicale, e delle commedie dette *Dell'arte*. (Vedi Schlegel.) Non vogliamo pertanto supporre che i Cinesi, i Greci, i

Romani, gl'Italiani, i Francesi, gl'Inglesi, e le altre nazioni fin quasi al 1800, abbiano stoltamente pensato sul contegno decoroso proprio delle persone civili, dei nobili e dei grandi; e che a noi soli in quest'ultim'epoca il Cielo sia stato cortese di tanto lume da riconoscre che il recitare sia un'occupazione indecorsa e plebea. Invece ricorriamo al raziocinio, e seguendo i suoi dettami ritengasi per indecoroso e plebeo l'esser ignoranti, il poltrire nelle inezie, o l'attuffarsi nei vizj, ed affrettiamoci a render utili e dilettevoli le ore d'ozio che ci lasciano i nostri studj, i nostri affari.

Chi non ha mai posto il piede sulla scena rimarrà spaventato dall'idea di sostenere la parte d'attore con la sola guida del proprio buon senso, e temerà di ritrar scorno da tale cimento. Non è irragionevole questo timore poichè autori che siansi proposti d'insegnar a recitare non ne conosco più che due, cioè Luigi Riccoboni, ed Engel. Luigi Riccoboni fu discepolo di Pietro Cotta Romano detto Celio, capo d'una compagnia d'attori. Il Riccoboni recò la commedia Italiana in Francia, e compose una Storia del teatro Italiano ed un trattato *Dell'arte rap-*

presentativa in sei Capitoli in versi, nel quale espone genericamente alquante avvertenze da aversi nel recitare. Engel nelle sue Lettere sulla mimica espone alquante esatte espressioni di passioni, d'affetti, d'idee, ma dilagate in un mar di parole, ed in sconnesse divisioni, e suddivisioni astratte, onde s'ingenera nella mente del lettore un'indicibile confusione. Descrizioni mimiche staccate, ed osservazioni teoriche se ne trovano qua e là negli autori di commedie, e tragedie, ed in altri autori di belle lettere, unite però a gravi errori. Di tutto ciò che di buono ho ritrovato in essi, io me ne sono prevalso come di cosa mia propria: ed aggiungendovi le mie osservazioni fatte da molti anni in società, ed in teatro; e le teoriche che mi somministrava l'applicazione delle scienze naturali, della psicologia, della storia, e dei disegni, ho composto questo trattato elementare, che abbraccia la drammatica in tutte le sue parti; che dalla più astratta generalità scende ai più minuti particolari; che aggirasi sopra teorie fondate sulla pratica; e che io reputo più che sufficiente a formar d'un lettore perspicace, e coltivato nell'ingegno, un attore assolutamente meritevole di tutta lode.

È universale fallace opinione che i gesti, e gli atteggiamenti poco o nulla significhino, e possano usarsi comunque. Basta però dare un'occhiata alle statue, ai bassi rilievi, alle pitture, alle incisioni per convincersi appieno del contrario. Canòva scolpir volendo la sorpresa, la disperazione, il dolore d'Orfeo quando riperde l'idolatrata Euridice, lo estrasse dal marmo con in capo la corona d'alloro, e lo mosse nell'atto in cui proseguendo il cammino, volgesi indietro alla destra, e smarrisce la sposa. Orfeo mostra la sorpresa stendendo il braccio sinistro, la disperazione percotendosi con l'altra mano la fronte, e il dolore nelle torbide ciglia arruffate, mentre sembra mandar dalle allargate labbra alti lamenti. Fra i pittori Andrea del Sarto in tutti i suoi quadri dipinge affetti popolari di curiosità, di meraviglia, di fiducia, di compassione, di godimento che s'intendono a prima veduta, che ricercano soavemente il cuore; ed è per questo ch'io lo cito, serbando la dovuta venerazione pel Domenichino, l'Albano, Guido, Tiziano, Tintoretto, Bassano, Pussino, Raffaelo, e tutti gli altri. Tra gl'incisori, oltre Rembrante e Stefano della Bella, il Volpato intelligentissimo nel taglio di punta secca,

ottenne nelle sue carte forza, precisione, effetto, armonia, cioè compiuta espressione. Noi osservando una scultura, un'incisione, un dipinto, dagli scorcj del gruppo in essi effigiato, rileviamo a quale favola mitologica, od avvenimento storico quel gruppo miri, e sappiamo nominare con certezza ciascuna delle figure che lo compongono. Adunque i gesti di quelle figure, e gli atteggiamenti sono parlanti, ossia esprimono affetti e passioni; e per conseguenza i gesti e gli atteggiamenti sono cosa da profondamente studiarsi onde non avvenga il caso, che è pur frequente in teatro, d'esprimer per un esempio sorpresa con la bocca, venerazione cogli occhi, timore con una mano, collera coll'altra, ubbriachezza coi piedi. Egli è per risparmiare questo lungo studio agli attori, che io nel primo capitolo di quest'opera ho esposta una nomenclatura dei principali movimenti dei piedi, del tronco, delle braccia, delle mani, della testa, della bocca, e degli occhi, col significato particolare di ciascuno, che gioverà a far sì che l'attore in tutta la dimensione di sua persona esprima la passione o l'affetto, ed il carattere ancora suo proprio, e produca nello spettatore un sommo effetto.

Della drammatica non essendo per anche uscito in luce un trattato teorico, ciascuno ne sa quanto potrebbe saperne di fisica chi non l'avesse mai studiata per principj; e per ciò appunto che nessuno, per mancanza di autori, ha potuto erudirsi nelle teorie, crede ciascuno di poterne assestatamente ragionare, perchè ne ignora l'estensione e le difficoltà; errore nel quale era molto bene fondato io stesso fino all'epoca nella quale impresi a raccoglier in Aristotile, Alfieri, Burke, Cahusac, Cicerone, Calsabigi, Engel, Goldoni, Grimarest, Lessing, Lichtemberg, Le Brun, Lavater, La Faucheur, Quintiliano, Riccoboni, Remond de sant Albire, Schlegel, Seneca, Unzes, Haller, Hume, Smith, Albergati, Nota, il dottor Gall, ed in cent'altri dei frammenti d'espressioni, e teorie drammatiche. Questa nicchia rimasta vuota nel tempio delle belle arti, e che io sonomi studiato di riempiere, abbisognava di venir dichiarata vuota dalla preponderante dichiarazione dei classici; al quale scopo io ho riportati varj dei loro frammenti nel capitolo II.

Innanzi che Linneo classificati avesse in breve opera tutti i vegetabili, sembrava non potersi ristringer essi entro i limiti d'una

teoria, per esser innumerevoli. Il fatto però convinse del contrario. Simile opinione desta la mimica, essendo le passioni, gli affetti, le idee, i caratteri, le condizioni, i costumi nazionali, le possibili situazioni della vita, innumerevoli quanto i vegetabili; ma, come questi, potendosi ridurre a classi, e come il nostro pianeta, potendosi ridurre a pochi elementi, dileguasi la confusione cagionata dal numero, e dalle mistioni; ed una teoria semplice, chiara, agevole a ritenersi, perviene ad abbracciarle tutte, ed a far a tutte subire il giogo dell'analisi, e della sintesi. Diffatti io riduco nel III Capitolo a tre soli rami la mimica, presa nella sua più lata estensione; dopo aver sinteticamente presentato due dei quali, mi arresto sul terzo, o sia sulla drammatica, come quello che forma l'esclusivo argomento di quest'opera.

Dai tre rami della mimica passo nel Capitolo IV a far parola de' suoi elementi, che non sono più di tre, e svolgo tutte le teorie, espongo tutti i difetti, scendo a tutti i particolari risguardanti l'uso di quei tre elementi, non combinato in espressione particolare, ma astrattamente considerato. Così riduco il lettore a concepire nel suo com-

plesso la mimica, a conoscerne la forma, ed i limiti, e ad acquistare un assennato modo di vedere, e di ragionare, scevro da' pregiudicj, e non adombrato dalle nubi dell' inscienza.

Giunto nel Capitolo V al concreto delle innumerevoli *espressioni*, ne tolgo fino da bel principio la conseguente confusione inducendole a sole tre classi, giusta la particolare loro caratteristica, e quindi con somma chiarezza, perchè dove si edifica sul raziocinio, ivi è fitto meriggio. La teoria delle *espressioni* dipendendo dall'applicazione delle scienze naturali, e della psicologia quanto alla derivazione, e dalla letteratura quanto all'effetto, insegno la maniera di valersi di quelle e di questa per profondamente erudirsi delle espressioni, e pervenire nella drammatica, che sembra a prima occhiata un affare di quoto, alla ragionata certezza geometrica. Così levo dal capo il ruzzo dell'indottrina a quei molti dilettanti, e pubblici attori, i quali stimano che a recitar bene niuna coltura di spirito, niuno studio occorra; perlocchè recitando sempre a caso, recita sempre contro illusione, ed a modo di semplice animata lettura: e riponendo in ciò la perfe-

zione, rendono affatto inutili i più felici doni sortiti a divenire classici attori.

Nel VI Capitolo incomincia l'istruzione pratica, offrendo in esso al lettore una serie di *descrizioni* delle espressioni *sintomatiche* più malagevole da eseguirsi, e più difficile da formare osservando in società; e che frammiste essendo a ragionamenti dell'arte, valgono a far acquistare, meditandole, lo spirito osservatore ed analizzatore proprio d'un valente drammatico, e quel tatto fino che dal sapere procede. Nè conviene limitarsi ad una semplice lettura di quel capitolo, ma fa d'uopo leggere ed esercitarsi nell'eseguire gli atteggiamenti in esso descritti, e per bene intendere le descrizioni, e per conoscerne il valore, e per saperle usare all'uopo.

Insegna il Capitolo VII, trattando le espressioni *espansionali*, ad atteggiar le passioni ed i sentimenti giusta le leggi semplici ed invariabili della natura, e le teorie della patognomonica. Poggia conseguentemente su quel Capitolo il nerbo della drammatica, poichè le espressioni sintomatiche sono accidentali, e le *artificiali* non sono che ornati apposti alle espressioni espansionali. Qui apprendesi ad annoverar tutti i muscoli delle

passioni, qui a misurarne la grandezza, qui a segnar i gradi della loro evaporazione.

Dopo appreso a considerar isolate le espressioni sintomatiche, e le espansionali, insegnasi nel Capitolo VIII a tenerle d'occhio quando sono in composizione, quando succedonsi le une alle altre per degradazioni ed ascese, o quando commiste si mutilano per così dire a vicenda, e formano nessi complicati e singolarissimi. Sospingonsi in questo Capitolo, per via d'esempi le osservazioni così oltre da insegnar a risolvere il seguente problema. *Dato un nesso qualunque di succedentisi, avvicendantisi, o commiste presentanee passioni, affetti, od idee, determinare la corrispondente esatta espressione drammatica;* locchè senza dubbio è un guidar a mano fino all'ultimo confine della mimica.

La distinzione ed enumerazione degli affetti *affini* e *lontani*, ed i passaggi da un affetto all'altro, come detta natura, formano il soggetto del Capitolo IX, il quale analizzando le varie gradazioni che succedono in tali casi, le pause, le mezze tinte, le oscillazioni che li accompagnano, erudisce in una parte poco men che sconosciuta agli attori, e che risguardando le ultime finitezze

dell'arte, esser deve la caratteristica dell'attor classico, come è all'occhio dell'intelligente la pietra di paragone che distingue l'oro puro della lega.

Le espressioni *contraffacenti*, le *convenzionali*, e le *bernesche*, suddivise in classi, giusta l'essser loro, formano l'ultimo Capitolo, che svolge una grande matassa d'interessantissime idee. In esso io delineo l'orizzonte delle espressioni contraffacenti, le quali per l'indottrina dei comici hanno usurpata gran parte della regione d'esclusiva appartenenza delle *espansionali*, perchè la facilità dell'immaginarle, ed eseguirle è un'esca lusinghiera per la moltitudine. Parlando delle espressioni *nazionali*, *di galateo*, *e di condizione o ceto*, che appartengono alle *convenzionali*, ho apprestato un distinto seggio ai *caratteri*, indicando la generica inflessione di voce, e l'andamento metodico del gestire, e dell'atteggiarsi appartenente a ciascuno. Nelle espressioni *bernesche* il caratterista troverà delle teorie direttrici nella sua parte, sulla quale non ho ritrovata neppur una linea in nessun autore.

Se non vado errato, nella mia opera non è dimenticata veruna parte della drammatica

primaria, nè secondaría; ed è ciascuna fiancheggiata da chiari, esatti, concisi precetti, sufficienti ad ammaestrare convenevolmente gli attori. L'amore della brevità non mi ha acciecato inducendomi ad ommisioni, perchè ebbi per guida l'esperienza del teatro, la quale somministra di per sè tutti i varj casi. Potrebbesi nondimeno agevolmente ridurre ad un in foglio quest'opera ampliando le teorie, diffondendosi nelle scienze sulle quali poggia la drammatica, ed accrescendo il numero delle descrizioni, ma gli in foglio spiacciono all'interesse, ed annojano i più, nè io sono tanto schiavo dell'amor proprio da sacrificargli la concisione, e sostenere il disgusto che mi recano idee distanti e dilungate. La descrizione minuziosa d'una sola espressione drammatica può agevolmente occupare lungo spazio; ma quando move il desiderio di riuscir utili appieno, rimansi contenti d'esporre i tratti caratteristici, lasciando le facili minutezze, che inutilmente ingrosserebbero il volume.

Avrei potuto, fra le tante aggiunte, comporre un Capitolo sulla maniera di valersi delle teorie, e delle descrizioni di quest'opera, ma confidando molto nel senno dei lettori,

mi contenterò di farne qui un cenno fugace. Io ho nel Capitolo VII al numero 34 descritto un bevitore, e delineata succintamente l'ubbriachezza, esponendo che l'ubbriaco ha:

Le ginocchia strette ed i piedi divaricati.

Il tronco piegato all'innanzi, e tutta la persona rannicchiata.

Le braccia languide.

La testa infossata nelle spalle, ed il collo un poco rovesciato indietro.

La respirazione più ampla e spessa.

L'occhio piccino ed ottuso, e le palpebre talora chiuse e strette l'una all'altra.

Queste indicazioni bastano per un lettore perspicace, essendocchè gli fanno conoscere la caratteristica generale dell' ubbriachezza; ma per eseguirle sulle scene converrà che vi aggiunga le proprie osservazioni fatte in società, per esprimerla giusta la sua intensità, la condizione, e l'età che supponsi avere il personaggio da lui rappresentato, perchè vi aggiunga i difetti morali dell' ubbriachezza, perchè la modifichi giusta l'influenza delle circostanze, e del carattere, diversificando l'ubbriachezza dell'ipocondriaco da quella dell'uomo gioviale, quella dell'iracondo, da quella del flemmatico; potendo l'ubbriaco inoltre

esser innamorato davvero, od esser uno scapestrato, concepir timore, esser preoccupato da un rilevante affare; e simili. Pei caratteri, le passioni, i sentimenti che appartengono al suo personaggio anche in istato d'ubbriachezza, egli ricorrerà ai luoghi corrispondenti di quest'opera, ed assumerà un'espressione mista di quelli, e di questa, valendosi delle teorie del Capitolo VIII, che insegnano per l'appunto a determinar l'espressione di qualunque nesso.

Quanto alle aggiunte ch'egli deve fare alla mia descrizione dell'ubbriachezza, sono esse le seguenti:

Sonoci per ogni espressione tre gradi, minimo, medio, massimo.

L'ubbriachezza nel grado minimo è allegria, genio ciarlatore; nel grado medio è barcollare, imbizzarrire, balbettare; nel grado massimo è divenir tronco, cader perduto dei sensi; esprimer morte. L'allegria, il cicaleccio è modificato dai caratteri, poichè il melanconico invece di stordire cicalando, divien muto; ed il collerico, anzichè scherzare, usar amicizie anco agl'ignoti, si abbarruffa; l'uomo truce agogna a veder sangue.

La caratteristica dell'espressione fisica dei

due gradi consiste nel tener i piedi allontanati, de'quali l'uno avanzato, e l'altro addietro, inciampando, sdrucciolando, durando somma fatica a mantener per brev'ora l'equilibrio, il tronco dondolandosi, e ricadendo sempre all'innanzi, e ad un tempo oscillando verso i due lati, congiunto al frequente urtarsi delle ginocchia ripiegate, e ad un camminare slombato, irregolare, con grandi spenzolamenti. Le braccia abbandonate, fuorchè in momentanei sussulti di capriccio, nei quali devono muoversi a scossa, e con le dita delle mani allargate. Testa infossata, mossa indietro, pendente ora a destra ora a manca, e con frequenza ricadente sul petto. Occhi prominenti, mezzo coperti dalle palpebre, impiccioliti, e privi affatto di luce, di perspicacia, e di facoltà visiva.

La caratteristica dell'espression morale dei due gradi consiste in un caparbio, continuo spirito di contraddizione, in un alzar ed abbassar smodatamente la voce in una incoerenza di questa coi discorsi che tiene l'ubbriaco, usando egli parlar con serietà e ridere, e barzellettare con voce cupa; consiste in assoluta antipatia di ridursi alla propria abitazione, volendo invece andar giro-

vagando in discorsi sconnessi misti di canti, ed esclamazioni; in assoluta astrazione di mente dietro le proprie idee, la quale fa sì ch'ei non comprende le altrui interrogazioni ed inchieste, tace quando è richiesto, risponde quando nessuno l'interroga; e talora dialoga seco stesso, proponendo, e rispondendosi.

L'ubbriachezza ha la particolarità di vincere il carattere, e le stesse più inveterate abitudini, rendendo importuno ed insolente il mansueto, vagabondo il ritirato, cicisbeo un uomo di severo costume, coraggioso un timido, e perfino generoso un avaro.

Nel terzo grado l'ubbriachezza con la lividezza, la gonfiezza delle sembianze, l'arrugamento universale, apparisce quasi una morte di veleno, ed esclude qualunque benchè lieve movimento.

Le varie condizioni, oltre il carattere, modificano l'ubbriachezza. Nel plebeo essa è sfoggiata, rozza, scompostissima. Nel cittadino è frenata dal desiderio di non farsi scorgere, il quale lottando ora vittorioso, or soccombente coll'ubbriachezza, forma un bizzarro contrasto, e sussulto di senno, e pazzia. Nell'uomo d'alto affare il contrasto tra il senno e l'ubbriachezza produce balzi sesquipedali

dal più alto sussiego, ad un bordellare con gesti ridicoli, e risate sperticate. L'avvocato, il sensale, l'uomo di mare ubbriachi hanno certi strani discorsi di professione, che sforzerebbero a ridere Eraclito.

Abbiamo veduti i gradi dell'ubbriachezza, la sua espressione fisica e morale, le modificazioni che le recano i caratteri, e le condizioni. Sono a queste ad aggiungersi il sesso, l'età, le passioni predominanti dell'ubbriaco; le vicende avventurose, indifferenti, o funeste nelle quali egli è in quell'epoca: le sue relazioni d'amore, d'amicizia, di consanguineità, o d'alto rango, ciascuna delle quali stende nuove tinte sulla di lui espressione; ma io le lascio ricordare al lettore, il quale avrà veduti di frequente ubbriachi, poichè non c'è quasi giorno che non se ne incontri alcuno. È questa la ragione per cui ho preferito l'esempio dell'ubbriachezza, perchè più di qualunque altra affezione con frequenza accade di vederla, e perchè gli ubbriachi solleticando grandemente il riso, arrestano particolarmente l'attenzione degli spettatori; e ciascuno ha quindi un corredo d'idee acquistate su questa particolare. L'attore rimproverato da Garrik, mancava di teoria.

Avrei potuto nel corso dell'opera andar prolisso nelle descrizioni come in questa, e comporre sei, otto volumi anzicchè uno; ma tornando ciò inutile all'istruzione, io me ne sono astenuto. Indicate che siansi le principali caratteristiche d'un'espressione qualunque; le modificazioni di carattere, di costume, e d'altro, possono agevolmente ritrovarsi dal lettore ricorrendo ai capitoli risguardanti quest'ultime, e trasportando le particolarità ivi indicate, a formare un nesso con la divisata espressione; esercizio mediante il quale giungerà ad impratichirsi per guisa nell'arte drammatica, da poter gettar via quest'opera, in allora divenutagli affatto inutile. Sarà questo un presagio del sorgere d'un teatro degno degl'italiani, ed il più grato compenso delle mie drammatiche fatiche.

CAPITOLO I.

DELL' IMITAZIONE.

Lo scopo delle belle arti è l' *imitazione* eseguita con materia diversa da quella ond'è composto ciò che s'imita. La poesia col verso imita i dialoghi, ed il narrar in prosa. La scultura imita coi bronzi e i marmi gli uomini, i bruti, le piante, i fluidi, che non sono nè di bronzo, nè di marmo. Similmente fa la pittura coi colori. La pantomimica coi gesti e gli atteggiamenti, e la musica coi suoni imitano le inflessioni alfabetiche della voce. Sarebbe stoltezza il tacciar la poesia perchè non è prosa, la scultura perchè non è uomo, bruto, pianta, fluido; la pantomimica, e la musica perchè non sono parola, frase pronunciata. A torto quindi è tacciato di mostruoso inverosimile il dramma musicale perchè in esso ragionasi, amoreggiasi, affrontasi, viensi a morte cantando. La musica è un' imitazione della parola e della frase pronunciata, e non già parola e frase pronunciata, poichè in tal caso ella cesserebbe d'esser musica ossia *imitazione*, e diverrebbe dialogo naturale, ossia *copia*: e come non pretendesi da veruno, che un ruscello

dipinto sia acqua, così da nessuno deve pretendersi che il pantomimo non muoia ballando, ed il musico cantando. La base dell'*imitazione* è la verosimiglianza, e la base della *copia* è la verità. Quanto è più opposta all' oggetto imitato la materia con la quale si eseguisce l'*imitazione*, tanto più merita lode chi da quella materia seppe trar la massima possibile illusione, la quale tanto più spicca quanto più evidente la diversità della materia stessa; perlocchè una statua di bronzo alletta un intelligente piucchè un fantoccio con maschera naturale di cera, e vestiti di sarto indosso, quantunque il fantoccio illuda le mille volte più della statua di bronzo.

La mimica ha questo di bizzarro, che è ad un tempo imitazione e *copia*. È imitazione in quanto con le inflessioni della voce, ed i moti corporei imita l' interno stato dell' animo e del cuore, ed è copia in quanto con le medesime inflessioni della voce, ed i moti corporei imita altrui in caso simile. Quando un uomo sente una passione, egli la esprime macchinalmente giusta il proprio particolarissimo suo essere individuale, locchè risguarda l'uomo in società. Quando un uomo studiasi d' esprimere una passione da lui non sentita, conviene che ricorra alle nozioni dell' esperienza, e della teoria, locchè riguarda l' attore. E qui non posso tacere, che il ritener comici, dilettanti e spettatori, che per bene rappresentare una parte qua-

lunque sulle scene basti l'aiuto del buon senso, è un ritenere che il buon senso possa tener luogo di pratica e scienza, quando invece il buon senso insegna che la pratica non è scienza, che la scienza non è pratica, e che buon senso, pratica e scienza sono tre cose affatto disparate.

Uno solamente sensato, e non già osservatore erudito saprebbe egli dirmi quale sia l'abituale espressione dell'avaro e del prodigo, ed in cosa differiscano l'emissione abituale di voce, il gestire e l'atteggiarsi d'amendue? No certamente, quand'egli non riccorra all'esperienza, ed alla teoria mimica. Adunque confessar conviene, che un attore, ed uno spettatore che non abbiano fatte in società osservazioni accurate esaminando gli uomini in attualità di passione, e modificazione di carattere, o non le abbian lette negli autori, non sono al caso, il primo di rappresentar con verità, ed il secondo di giudicar con giustezza, abbandonandosi alla sola ignorante scorta del buon senso. Da ciò deriva la presunzione degli attori, e l'indulgenza degli spettatori. L'attore rappresentando per un esempio l'avaro, gestisce da prodigo alla propria insaputa; e lo spettatore che ignora qual gestire appartenga all'avaro, e quale al prodigo, non si avvede degli errori dell'attore, e purchè questo carichi genericamente situazioni più forti, applaude, e l'altro si fa bello di tali applausi, ed arriva

a persuadersi di posseder a fondo l'arte sua, della quale ignora perfin l'abbiccì. Ho letto a questi dì l' annuncio della morte del De-Marini, con una lamentazione d' aver in lui fatta una perdita irreparabile. Ricorrano gli attori all' esperienza in società, ed alle teorie, e De-Marini cesserà d' essere una perdita irreparabile. Oso perfino aggiungere, che non solo l' attore non sa recitare con verità, e lo spettatore giudicare con giustezza, ma che di mille attori e spettatori appena uno sa convenientemente effondere le sue passioni, i sentimenti, le idee, non già sulle scene, ma nemmeno in società, e non già in istato di rappresentar un interlocutore, ma nemmeno nell'atto di realmente sentire, e rappresentar sè stesso; poichè appena uno ve n' ha in mille che abbia la voce, e la persona così bene organizzate, ed abitudini così felici da esternar ciò che sente con venustà e bellezza d' espressione, e con sciolta naturalezza, opponendosi a ciò la voce in falsetto, o rantolosa, o troppo piena, la durezza o sdolcitezza dei movimenti, la soverchia loro lentezza o rapidità, l' uso di noiose pause ed astrazioni fuor di luogo, e centomila difetti d' espansione, de' quali ciascuno, compreso me, ne ha un buon assortimento. Ora se in società non sappiamo recitar convenientemente la parte vera, come potremo noi ritenere di recitar bene sulle scene parte finta, senza corredo d' osservazioni e teorie?

Onde ridurre i più sistematici ad una irrepugnabile convinzione del loro errore, io sottopporrò qui una nomenclatura dei vari significati d'ogni più lieve moto corporeo, attenendomi precipuamente ad indicare i meno conosciuti, tra cui primeggiano quelli dei piedi, universalmente tenuti per assolutamente insignificanti; affinchè quindi innanzi l' attore non osi mover neppure un dito a caso, e lo spettatore apprenda a valutar anco un dito, ed insegnar quindi all' attore a temere la più trascurata delle sue occhiate.

Piedi.

I piedi rivolti indentro, e le ginocchia piegate innanzi, indicano imbecillità.

I piedi in linea retta, le gambe strette e divaricate indicano ubbriachezza.

I piedi vôlti infuori, il passo lungo; e stando ritto su due piedi, il posar sull' uno, e spinger l' altro alquanto innanzi, indicano orgoglio.

Uno dei piedi assai divaricato e tutto poggiante al suolo, indica disperazione.

Un piede fermo, e l' altro con la punta appena lambente il suolo, indica attesa e curiosità.

Batter co' piedi la terra, dimenarli, indica collera.

Un piede discosto dall' altro, ed allungato colla punta diretta in senso opposto di quella dell' altro, indica attesa e curiosità timorosa.

I piedi uno stretto all' altro indicano l'anima intenta ad una sola cosa, o idea.

Piedi e braccia alquanto protesi, indicano desiderio.

I piedi non rivolti molto all' infuori, ma neppur all' indentro, e passo breve, indicano oziosità d' un carattere mansueto animato.

Un piede poggiante colla punta sul pavimento e sorreggente lieve il tronco, l' altro piede alto da terra, barcollante, e discosto dal primo, passo titubante e leggiero; oppure tutti i due piedi poggianti al suolo, ma lievemente; oppure danzare, o librarsi leggiermente sui piedi, indica gioia.

Squadernar i piedi, indica vanità.

Retrocedere ad un tratto con un piede, ed obbliquar indietro il corpo, indica stupore.

Arrestar subitamente il piede come se avesse fisicamente urtato in un ostacolo, indica l'insorger d' una difficoltà mentale.

Un subitaneo fermar il passo indica spavento.

Le gambe abbandonate, ora incrociate ai malleoli, ora volte indentro, ed incrociate agli stinchi, ora un ginocchio sull'altro, e forse un placido sgambettare, indicano tranquilla oziosità, e vacuo d' idee nell' anima.

Andamento lentissimo, che è precisamente uno trascinarsi, un soffermarsi anzichè un proceder oltre, muover ogni passo lieve, debole, timoroso, eseguir movimenti dolci, legati, sfumati, indica profonda melanconia.

Le giunture delle ginocchia rilassate, un muoversi tardo senza vigore, nè brio, un'andatura impedita stentata, strisciante al suolo quasi i piedi fossero inceppati, indica tristezza.

Andamento lentissimo continuo non interrotto, fermo, indica estasi di piacere.

Andamento prestissimo, incostante, disuguale, mal sicuro, debole, indica angosciosa, tremula paura.

Andamento affrettato, ardito, passo forte, rapido, violento, movimenti rozzi, disordinati, varianti, indicano dolor furente.

Passo rapidissimo, irregolare, pesante sì che ne crollano gli oggetti circostanti, indica collera.

Passo celere, ma non impetuoso e rigido come nella collera, indica desiderio.

Passo lungo indica orgoglio.

Dar alcuni passi addietro in linea retta, e talora barcollando, indica timore.

Le ginocchia piegantisi indicano attesa e curiosità timorosa.

Passo lentissimo e regolare indica maraviglia.

Passo forte e stampato, musculatura dei piedi in tensione, indica noja.

Arditissimi e forti passi, cioè fermi e slanciati, sconcio saltellare indica gioja.

Saltellar in cadenza indica pavoneggiarsi della propria bellezza.

Camminar lievemente indica compiacersi della propria scaltrezza.

Un andare or veloce or tardo indica il ruminare un progetto complicato e periglioso.

Camminare con monotonia ed agevolezza, indica il ruminar senza stento una serie d'idee.

Se la serie delle idee divien malagevole a svolgersi, allentasi l'andare, e si cammina di mala voglia.

Un camminare disordinato, disuguale, variante con frequenza direzione, ed in guise mille obbliquantesi, indica un ondeggiare dell'anima tra l' appigliarsi o no alle idee che la occupano.

Una discordante irregolarità di camminare indica interni tumulti di sentimenti e d'idee.

Le ginocchia avvicinate e rigide indicano l'uomo altero per valore.

Tronco.

Il tronco obbliquato a dritta o sinistra, indica desiderio.

Il tronco inclinato innanzi, indica attesa e curiosità tranquilla, o sola curiosità.

Il tronco ritto in guisa aerea, indica attesa e curiosità timorosa.

Tutta la persona in atto quasi di sollevarsi per l'aria, indica estasi di piacere, e gioja.

Il tronco giacente tutto in isghembo, e neghittoso, poco men che sdrajato, e vinto dal sonno, indica oziosità, e vacuo d'idee nell'anima.

Tutto il corpo in riposo, ma innalzato, con espandimento del petto indica ammirazione.

Ciglia, bocca, guance, capo, braccia, e tutto il tronco chinato in giù, indica venerazione.

Un incessante ondeggiamento del tronco indica vanità.

L'atteggiarsi in varie guise gorgheggiando, indica pavoneggiarsi della propria bellezza.

Contorcer il corpo da un lato, stringersi nelle spalle, indica superbia e disprezzo.

Varietà di movimenti imbrogliati, e talora il corpo immobile a schimbescio, indica vergogna.

Riunir e piegar tutte le parti con tremito universale indica timore.

Movimenti dolci slegati, sfumati indicano profonda melanconia.

Movimenti rozzi, varianti, disordinati indicano dolor furente.

Un' affannosa tensione in tutti i muscoli, la quale va affievolandosi, indica un rimasuglio di dolore vicino ad ispegnersi in melanconia.

Rannicchiamento di tutta la persona, tronco piegato innanzi indica un beone.

Un'interna sensazione di languore diffusa per tutte le membra, indica amore, od estasi di piacere.

Tutto il corpo concentrato in sè, faciente forza di muscoli che irrigidiscono le giunture, indica l'uomo altero per valore.

Tutto il corpo stendentesi e stiracchiantesi, contorcentesi come facesse di resistere ad un granchio universale, il tronco ritraentesi indietro e ad un tempo volgentesi ai lati, mandando in quella un guardo supplichevole al cielo; le spalle sollevantisi; prorompere in ogni maniera di sconcj movimenti, contorcendosi da ogni lato sulla scranna, balzar da essa ad un tratto, andar girovagando, e rintracciando sempre una posizione meno insopportabile, senza ritrovarla mai; gettarsi a terra, ravvoltolarsi nella polvere, strapparsi i capelli, battersi la fronte ed il petto; indicano le varie gradazioni della noja fino al sommo.

Inveire contro sè medesimo percuotendosi il capo, la fronte, il petto, le guance, i fianchi, cioè quelle parti dove nel fervor delle passioni più infuria il sangue e più fervidamente palpitano i nervi, indica dolore o pentimento, o vendetta impotente.

Rilassamento generale di forze, in particolare delle giunture del dorso, del collo, delle braccia, delle dita, delle ginocchiá, guance flosce, il tronco incurvato, una immobilità irrigidita, od un moversi delle membra tardo, e dirangolato, l'abbigliamento neglettissimo fino all' esser incolto, mancante, sudicio, indicano tristezza.

Tremar ad ogni romore indica rammarico e rimorso.

Retrocedere, rimaner ad un tratto immobili nell'attuale atteggiamento indica sorpresa.

Subitaneo ritraersi indietro indica stupore, meraviglia per avvenimento, o cosa impensata o strana.

Retrocedere e impallidire indica timore.

Retrocedere rivolgendosi addietro indica l'accorgersi dell' improvviso sopraggiungere d' un oggetto di vendetta o d' affetto.

Braccia.

Braccia rette quanto son lunghe, e stese in linea retta indicano gioia.

Le braccia unite al petto a modo cortese indicano l' oziosità d' un mansueto animato.

Le braccia spenzolate, sciolte o imbisacciate nelle tasche dell' abito indicano imbecillità.

Le braccia vicine al corpo, ma pur staccate, e mani tranquille stendentisi avanti, indicano ammirazione del grande.

Le braccia vicine al corpo, ma pur staccate, e mani tranquille alzantisi, indicano ammirazion del sublime.

Tutta la musculatura delle braccia in tensione, e le mani che giunte insieme, fortemente si contorcono, si storpiano, ed anche talvolta con le dita incrocicchiate, e le palme rovesciate si stendono all' ingiù, indica noia.

Le braccia ricadenti come di per sè verso la schiena, oppure le mani appuntate ai fianchi, oppure mani incrocicchiate sulla schiena, e come prive affatto d'attività, indicano somma flemma, spensieratezza, indolenza.

Le braccia penzoloni, ma alquanto tese, le estremità delle dita alquanto serrate, e le mani a rovescio rivolte al suolo, indicano un rimasuglio di dolore vicino ad ispegnersi in melanconia.

Braccia alte e pugni stretti indicano determinazion d'assaltare.

Braccia e pugni abbassati verso terra, e stare un po' discosto dall'avversario indica collera e timore.

Braccia avviticchiate, o vôlte indietro e riposanti sul dorso, colle mani oziose in grembo o imbisacciate nelle tasche, od al petto, od alla cintura, o vôlte indietro e riposanti sul dorso con le mani annodate l'una nell'altra, forse giocolando con le dita, più pronto o più tardo, secondo l'andamento delle idee, indica oziosità e vacuo d'idee nell'anima.

Abbracciarsi, toccarsi la mano, baciarsi, indica amicizia.

Le braccia e tutto il corpo in sè raggruppato, e le mani sbadatamente penzoloni ai lati, indicano amore.

Unire, accomodare braccio a braccio, dare e stringer le mani, posar il capo sul petto l'uno dell'altro, scaldar gota a gota, premer labbro a labbro, indica amore.

Il subitaneo avvinghiarsi delle braccia al petto, indica l'insorger d'una difficoltà in pensiero.

Mani.

Le giunture delle dita rilassate indicano tristezza.

Stroppicciarsi le mani, stenderle con indecisione, cercando d'afferrar qua e colà, indica agitazione indeterminata.

Con le mani pigliar uno ora per la mano, ora pel braccio, ora pel capo, e scuoterlo talora, indica un narratore entusiasta.

Remigar con le mani, indica vanità.

Allungar una o amendue le mani con le palme insù aperte piatte, indica attender con desiderio alcun che, per esempio un dono, l'elemosina, od una richiesta dichiarazione d'amore.

Allungar le mani rovesciate piatte, indica voler tirar a sè, ed afferrare.

Le mani tratte avanti, e giuocolanti, indicano un mite desiderio qualunque.

Le mani penzoloni abbandonate affatto, e le punte della dita appena lassamente intrecciate, indicano melanconia.

Levar alto la mano spalancata, e andar agitandola, indica far con vivezza una dimanda.

Con le mani stracciarsi le chiome, lacerarsi le carni, indica rammarico e rimorso.

Mani agitate e stringentisi convulsivamente, che talora pestano e menan fracasso, e talora si accasciano, indicano collera.

Stracciarsi i capelli, ora tirar giù le falde

del farsetto, ora abbottonarlo, or sbottonarlo, calcarsi il cappello in testa, o mandarlo in pezzi, fregarsi dietro le orecchie, graffiarsi in capo, indica collera, furore, disperazione.

Pigliare un tratto a far una cosa, poi ommetterla e imprenderne un'altra, grattarsi la fronte, picchiar quest'ultima due volte in un luogo, gestir pauroso e tremante, indica rammarico e rimorso.

Stender un poco la mano a mezza vita, e talora portar anche l'indice fino alle labbra, indica far placidamente una dimanda.

Star colle mani alla cintola baloccando comunque, mentre il dispregiato infuria, indica superbia e disprezzo.

La mano che non tiene il bicchiere, e posa o ricade floscia, oppure che sta raccolta sotto quella che tiene il bicchiere ed al bicchiere è aggrappata, indica un beone.

Le mani l'una all'altra congiunte con le punte della dita in linea retta, ed il vertice dei gomiti alquanto avanti, indicano contemplazione religiosa ascettica.

Con le mani porre ad alcuno in assetto i capelli, o il vestito, indica affetto.

La mano levata verso l'occhio, e con la palma all'infuori, indica attesa e curiosità è affettuosa di sincerarsi d'un lontano romore.

La mano invececchè levata verso l'occhio, apposta coll'indice alle labbra, e contratta, indica attesa e curiosità non affettuosa.

Il morire si esprime traendo le mani dallo

strato su cui si posa, e con le dita razzolando lievemente intorno, o pizzicando le vesti.

La mano con la palma infuori rapidamente recata al petto, indica timore d'una trafitfitura.

La mano che accorre a sostenere il capo, indica esser egli aggravato o dolente.

Una mano imbisacciata al sommo del petto e l'altra rovesciata sul fianco, volgendo il gomito un poco all'innanzi, indicano oziosità dell'orgoglioso.

Tutto il capo scoperto sulla mano dischiusa le cui dita stese per la lunghezza di quello, gli si adattano mollemente, e vanno scherzando fra i capelli, indicano tranquilla melanconia.

Se il pugno chiuso regge il capo, meno pendente e più forte appoggiatovi, ciò indica melanconia e sdegno.

Se la mano, o languidamente distesa, o serrata a pugno, non si appoggia alle tempie, ma alla fronte in modo d'ombreggiar gli occhi, ciò indica melanconia e meditazione.

Se la fronte ripiegasi alquanto indietro, e quindi il mento sporge più innanzi, ciò indica maggior affanno.

Se l'indice posa solo dinanzi la fronte, e le altre dita, ed il cavo della mano ombreggiano una porzione del volto, ciò indica profonda meditazione.

Le mani intente a piluccare o stirare qua e là il vestito, indicano vergogna.

Un muover intorno le mani come per ghermire, e salire con esse dal capo al petto, e dal petto al capo, indica un interromper d'idee.

Se le mani dapprima aperte, chiudonsi e traggonsi accosto al petto, oppure se le braccia si avvinghiano, ciò indica l'insorger d'un ostacolo in pensiero.

Il velarsi gli occhi, ed anche tutto il volto con le mani, indica che la mente è occupata a ricordarsi ed investigare.

Testa.

Il capo gittato alquanto indietro col collo allungato, indica orgoglio.

Un incessante dimenar il capo, ed estollerlo, e sbuffare, indica vanità.

Il capo verticale indica oziosità d'un mansueto animato.

Il capo alquanto inclinato dalla parte del cuore indica amore.

Il capo chinato direttamente e molto avanzato verso un oggetto, indica un guardatore curioso.

Il capo chinato lateralmente, e poco verso un oggetto, indica ascoltatore curioso.

Un inchinar di capo simile a chi si addormenta, indica deliquio o morte.

Crollar il capo dall'alto al basso verso chi parla, indica approvazione.

Crollar il capo a dritta e a manca, indica disapprovazione.

Posar il capo l'uno sul petto dell'altro, indica amore.

Il capo avvallato fra gli omeri, indica l'uomo altero per valore.

La testa che non potendosi reggere, si abbandona affatto penzoloni sul petto, indica imbecillità.

Il capo mal reggentesi e cadente a sinistra, le giunture del collo rilassate, le guance flosce, il volto pallido, il capo, e per lo più la fronte posante sull'aperta palma, indicano tristezza.

Il capo incurvato, sprofondato e traboccante a terra, indica disperazione.

Conficcar il capo contro il petto, irrigidire il collo, e resistere che altri non sollevi allo scopo di fissarci negli occhi, indica vergogna.

Il capo abbassato in guisa che il mento prema il petto, ed il ripararlo con le mani, indica timore di venir schiacciato da rovine procedenti dall'alto, delle quali non scorgesi scampo.

Il rivolger la testa e lo sguardo, indica schifo.

Rivolger il capo e turarsi gli orecchi, indica disgusto o timore d'un suono.

Il collo un po' rovesciato indietro, e rannicchiato, indica un beone.

Il volto affatto tranquillo e indifferente, indica oziosità e vacuo d'idee nell'anima.

Il capo piegato un poco indietro, ed i lineamenti del volto in riposo; ma espanti, indicano ammirazione.

Fisonomia inquieta e tesa in tutti i muscoli, ciglia tratte all'angolo interno verso il mezzo dell' increspata fronte, tremiti convulsivi di tutta la faccia, indicano noia.

Volto infiammato e convulso, e che a quando a quando impallidisce indica collera.

L'affanno amoroso occupa singolarmente la parte superiore della faccia; il senso voluttuoso predomina la parte inferiore. Il primo trae in su i capi delle ciglia, ed arringa la fronte. Il secondo fa sorridere languidamente.

Secondocchè il meditar dell'intelletto procede a suo bell'agio, il capo fa soltanto moti lievi e soavi; oppure volgesi a questa e quella parte all'indistinto pullular di ciascun nuovo pensiero. Tostocchè spunta una difficoltà in mente, il capo si arresta, e ripiegasi giù al petto concentrato; e così rimane fino alla soluzione del dubbio insorto.

Innanzi di proseguire questa nomenclatura, descrivendo i moti principali della bocca e degli occhi, sembrami opportuno l' avvertire, che le parti più espressive del volto sono prima gli occhi con le ciglia, indi la bocca, poi la fronte, e da ultimo il naso. Tornerebbe assai utile per la drammatica, che la nostra lingua avesse una terminologia numerosa quanto le così svariate significa-

zioni di questi parlanti componenti del volto, e corrispondente ad un tempo a tante altre particolarità mimiche, per indicar le quali è forza il ricorrere a parafrasi, od usar inesattezza di vocaboli, come fra gli altri casi ho dovuto fare nell'indicar i moti del braccio e della mano col vocabolo *gesti*, e tutti gli altri con quello *atteggiamenti*, quantunque quest' ultimo comprenda i primi, ed ambedue siano affatto indeterminati.

Il volto è senza dubbio la principal parte da studiarsi dall'attore, risiedendo per così dire in esso i principali ministri dell'animo. Latino Pacato dice che il volto svela i più reconditi affetti; e Herder (De la Plastique, observations sur la forme et la figure) così lo dipinge, trattando la fisiognomonia. *Qual mano potrà mai toccare la sostanza del cervello, questo santuario ai misteri dell'intelletto? Qual espressione ha la capigliatura nel crescere, e nel distendersi?* Il collo annuncia la fermezza, la libertà, o la flessibilità. Il volto è l'immagine dell' anima; nella fronte risiedono la pace, la gioia, la tristezza, il dolore, l'ignoranza, od il talento, la stupidità, o la scelleraggine. L'arco del ciglio è l'iride nella dolcezza, e l' arco della discordia nel rancore. Il naso nella sua punta, e nelle sue cartilagini quanti segni non esprime del carattere e dello spirito! Gli occhi sono *le porte dell' anima, e le sorgenti della vita. Le labbra, e la voce manifestano l' amore, il gusto,*

l' amicizia, e la soavità de' più teneri sentimenti. Questa descrizione armonizza appieno con le teorie dei moderni filosofi naturalisti, le quali di tanto innoltrarono l' organologia dacchè Carlo Bonnet di Ginevra nella sua Paligenesia si fece il primo con prove evidenti e dimostrative ad indicar il cervello siccome l' organo del pensiero, e del sentimento, e quindi a collocar in lui la sede delle facoltà dell' anima.

Bocca.

La bocca aperta indica timore, od ammirazione.

La bocca chiusa indica attesa e curiosità dell' intelletto.

La bocca semi-aperta indica attesa e curiosità del cuore.

La bocca socchiusa, e la cui respirazione è lenta e rotta a quando a quando da profondi sospiri, oppure che è dolce sorridente, indica amore.

La bocca socchiusa, il respiro lungo, sommesso, e rotto a quando a quando da profondi sospiri con sussulto simile a singhiozzo, indicano tristezza.

Bocca apertissima, e respirazione assai trattenuta e sospesa; indica sorpresa.

La labbra sguaiatamente mezzo aperte, che lasciano a grado suo pendulante il mento, indicano imbecillità.

I moti del respiro ampli e spessi indicano un beone.

Torcer da un lato il labbro inferiore indica ira.

La bocca aperta, respirazione piena, oppure un lieve ritrar delle labbra scoprente l' orlo della mascella superiore, indica gioia.

Denti agitati e ringhianti, bocca sgorgante bàva, ed il torcersi da un lato il labbro di sotto, indica collera.

Sospirar, lamentarsi indica gelosia.

Voce tremante indica rammarico e rimorso.

Riso ironico, e crollar di capo, respirazione trattenuta e sospesa, indica ammirazione dispregiativa.

Mordersi le labbra, triturarsi l' ugne coi denti, indica collera.

Il labbro superiore tirato un poco in su, naso arricciato indica superbia e disprezzo.

Frastagliar confuse parole, o rimanersi in un ostinato silenzio d' avvilimento, indica vergogna.

Le gote col loro invermigliarsi indicano amore, o vergogna, o collera, e coll' impallidire indicano collera, o timore.

Secondo Plinio, e Quintiliano i moti del naso, e delle narici indicano il fastidio, e il disprezzo, cosicchè spetta al naso il deridere maliziosamente.

Occhi.

Eccoci giunti alla parte che a preferenza d' ogni altra svela l' alto rango in che la Divinità ha collocato l' uomo, costituendolo re

del nostro pianeta, illustre seggio, dal quale egli da sè medesimo si è sbalzato creandosi dei ridicoli titoli di dignità, quasicchè nella creazione potesse esservi dignità maggiore di quella dell' esser uomo, che è inferiore soltanto alla dignità d' esser Dio. — Gli occhi sono lo specchio dell' anima, che è una pura immortale emanazione della Divinità; e ad essi ben a ragione la drammatica tributa i primi omaggi. Di essi così parla Luigi Riccoboni nella sua arte rappresentativa. Cap. VI.

Talvolta il men forzato movimento
Degli occhi, meglio ancor che la parola,
Esprimerà il dolore, ed il contento.
. . . . . .
Senza degli occhi il tuo parlar è morto;
Senza degli occhi il tuo tacer non vale;
Senza degli occhi il gesto non è scôrto.
. . . . . .
Senti il timore; e l' occhio tuo dimesso
L' esprimerà: e senti un gran furore;
Mirerassi l' ardire in quello impresso.
La vergogna daragli un certo orrore;
E l' ironia un gaio adulterato,
Che disfido a dipingerli un pittore.
L'amore, un dolce sopra ogn'altro grato;
La noia un misto che a inferire invoglia;
L' indifferenza un *quid* inesplicato.
E ciò che ti disgusta, o che t' invoglia;
E la gioia, e la pena, se le senti.
Avran negli occhi tuoi terrena spoglia.

Plinio parlando degli occhi afferma, nessuna parle svelar maggiormente degli occhi la moderazione, la clemenza, la compassione, l'odio, l'amore, la tristezza, la gioia, e tutti gli affetti, per ciascuno dei quali l'occhio ha una tinta prescelta. Perfino le occhiate, ossiano le mosse degli occhi, sono multiformi, cioè truci, torve, cupide, gravi, lusinghiere, umili, spiatrici, perspicaci, compiangenti, riassicuranti, e d'ogni maniera fino all'ultimo confine del sentimento, e della fantasia. Gli occhi ardono, minacciano, piangono, fanno le viste di non vedere. Baciandoli sembra librar l'anima stessa. Pel diletto soltanto degli occhi la Divinità ha pomposamente di tante meraviglie adornati i cieli e la terra. — *Tutti gli esseri che ne circondano* (dice Baldassare Poli), *dagli inanimati agli animati, dai non viventi ai viventi ed organici, tutti valgono a produrre estetici sentimenti o per loro stessi o per la loro imitazione. È bello lo spettacolo del cielo e degli astri; è bella la luce che ci illumina, è bella l'atmosfera che la rifrange nei crepuscoli e nell'iride; è bella l'altezza dei monti che rapiscono coll'orrore e la sublimità dei dirupi, come son belle le verdeggianti collinette che s'infiorano all'alito di primavera. È bello il mormorio dei ruscelli, come è bella la limpid' onda dei laghi, e come è bello il fiotto imperversante dei mari e dei torrenti. Sono belli i volatili che spiegano la varia pompa delle piume, armonizzando l'aere coi cantici dell'allegrezza*

e dell' amore; belli sono gli animali mansueti quando saltellano festosi fra le erbette ed i fiori, come son belli quando scorrono paurosi o feroci i boschi e i deserti. Ma più di tutti è bello l' essere umano che colle grazie della persona, del moto, e del sorriso, colle inflessioni della voce e coll' espressione degli occhi moltiplica e per sè e pegli altri tutta la voluttà degli estetici sentimenti. Che diremo poi della bellezza artificiale così variata e moltiplice nelle lettere e nelle arti, e che si fa emula della natura per ravvivare le sue forme pallide o neglette? È per essa che si dispongono in noi i sentimenti estetici ad una soave melanconia colla mesta pompa dei giardini; è per essa che ridondano di gioia all' aspetto dell' ordine e delle proporzioni nell' architettura, e alle mosse della vita nei marmi e nei dipinti, o che si accendono all' ira ed alla pietà nel colorito dei suoni e delle parole. I sentimenti estetici raffinano l' umana sensibilità colle loro squisite emozioni; temperano il carattere alla mansuetudine e alla dolcezza per inclinarlo alla virtù; innalzano la mente e purificano il cuore tra le caste ed innocenti affezioni; porgono a tutti conforto ed alimento gratissimo nelle occupazioni e nelle noie della vita. Questi sono i titoli onde si raccomandano ad ogn' anima gentile le lettere e le arti. E che è mai l' uomo privo di questi sentimenti? Un selvaggio e stupido apatista indif-

ferente a tutto ciò che abbonda de' più cari dilettamenti; un essere degradato e dispregevole posto fuori dell' ordine della natura, capace solo di bassi e triviali godimenti.

Occhi.

Occhi aperti e spalancati accigliando la fronte, indicano timore.

Occhi aperti spalancati senza accigliar la fronte, indicano attesa e curiosità affettuosa.

Occhi ristretti ed immobilmente fissi, indicano attesa e curiosità non affettuosa.

L'occhio più del consueto velato dalle palpèbre, e girante tranquillo e languorifero verso l'obbietto, indica amore, od estasi di piacere.

Il globo dell' occhio vôlto in su, fino ad ascondersi sotto le palpèbre, indica contemplazione religiosa ascettica.

Occhi socchiusi, od anche chiusi affatto, indicano raccoglimento.

Occhi aperti e immobilmente fissi stupefatti, ciglia sporgenti alquanto in su, indicano ammirazione e stupore.

Occhio piccino, fiso e ghiotto e non perspicace nel guardare, palpèbre sovente chiuse, indicano un beone.

Gli occhi o guatanti immobili un oggetto, o dimessi al suolo, o coperti dall'aperta palma della mano sorreggente la fronte, indicano tristezza.

Gli occhi incavati, mezzo velàti dalle palpebre indicano imbecillità.

L' occhio appannato torbido, nuvoloso, e velato dalle palpebre scendenti un poco in giù, non mirante a verun punto preciso, e perciò non scintillante, e lo sguardo in sè ratratto quasi mirasse l' interno suo, indicano contemplazione affettuosa. Se vi si aggiunge una tinta di cupa mestizia all'occhio, sarà questo il guardare dei bacchettoni e fanatici.

Sguardo nè cupido, nè vagante indica oziosità e vacuo d'idee nell'anima.

Occhi ridenti spalancati, indicano gioja.

Acuire lo sguardo e far l'occhiolino, indica compiacenza della propria scaltrezza.

Guatar sospettoso, piangere, indica gelosia.

Occhi scintillanti indicano desiderio.

Occhi scintillanti di fuoco, e fisonomia tutta sorridente, indicano estasi di piacere.

Occhi effondenti molta luce, tremante, incerta, e qualche lagrima convulsa, indican noja.

Occhi talora sanguigno - scintillanti, e talora col globo rintanato, indicano collera.

L'affissar tenero e dolce, indica amore.

Estollere ardito lo sguardo, indica orgoglio.

Sguardo aguzzato, indica curiosità.

Lo sguardo dimesso, un levare a quando a quando al cielo i languidi occhi lagrimosi. e poi ricadere nella situazione di prima, indica dolore.

Occhi eccessivamente fissi, ciglia moltissimo tirate in su, indicano sorpresa.

Le ciglia tratte più in su che nell'atteggiamento della melanconia, indicano un ri-

masuglio di dolore vicino ad ispegnersi in melanconia.

Nell'avviarsi volgersi con frequenza a guardar addietro, indica timore.

Fuggir coprendosi gli occhi con le mani, senza mai guardare addietro, indica timore d'un fulmine scoppiato, o d'altro fatale romore veniente dall'alto.

Volger lo sguardo ed il capo sollevando una guancia, indica schifo.

Volger il capo chiudendo le palpebre, o farsi il solecchio, indica improvviso barbaglio di luce.

Volger qua e colà gli occhi paurosamente, indica rammarico e rimorso.

Lagrima soletta, piena, spremuta a forza, indica collera mal appagata.

Lagrima tarda e tranquilla, spontaneamente sgorgante dai vasi rilassati, traboccanti, indica tristezza.

Uno sguardo lanciato d'alto in basso alla sfuggita, talvolta bieco, e per dissopra alle spalle, oppure guardatura di derisione piegando il capo sur una spalla, quasi si durasse fatica a discerner un tale, indica superbia e disprezzo.

Non levar mai alto gli occhi, ma guatar timido, e di soppiatto, come peritoso esploratore, avvallar lo sguardo immobile al suolo, indica vergogna.

L'occhio ed il capo, secondocchè il meditar dell'intelletto procede a suo bell'agio, fanno soltanto moti lievi e soavi, oppure

volgonsi a questa e quella parte all'indistinto pullular d'ogni nuovo pensiero. Tostochè sopraggiunge una difficoltà in mente, l'occhio ed il capo si arrestano; l'occhio guata fiso immoto dinanzi a sè, ed il capo o sollevasi, o si ripiega giù al petto concentrato; e così rimangono fino all'assoluzione del dubbio insorto.

Voce.

Voce grave e molle, indica mansuetudine.

Voce che dalla gravità trascorre in acutezza indica iracondia e mestizia.

Voce grave e sonora, indica valore.

Voce acuta e debole, indica timidezza.

Voce acuta e gagliarda, indica iracondia, e carattere sdegnoso.

Voce acuta e stridula, indica vanità e stoltezza.

Voce cupa e lamentosa, indica imbecillità.

Voce disuguale, aspra, rauca, indica voluttà.

Voce chiara argentina, indica efferatezza.

Voce dolce, indica invidia.

Voce dimessa, indica simulazione.

Voce debole e flebile, indica avarizia, diffidenza e ipocondria.

Voce sottile e soave, indica mitezza e morigeratezza di carattere.

Parlar fermo, voce grave, e molto tarda, indica magnanimità.

Parlar seguìto, gagliardo, imbrogliato, indica ignoranza.

Parlar veloce, indica malvagità, fallacia e sconsigliatezza.

Parlar tardo, indica vergogna.

Parlar nasále, indica invidia e malignità.

Il sospirar lento e rotto, indica amore.

Il sospirar crollando il capo, indica dispiacere di cosa fatta, o detta.

Il sospirar agitando il capo, e fissando alcuno, indica il chieder consiglio in cosa che molto affanna.

Bocca sempre ridente, indica bugia, simulazione, perversità.

Rider con voce alta, indica sfacciataggine.

Rider tossendo, e torcendo il capo, indica volubilità e invidia.

Rider torcendo la bocca con beffe, indica arroganza, avarizia, fallacia.

Rider moderatamente, di rado e con fatica, indica moderazione, sagacità, chiaro ingegno, attività, uomo dotato di sentimenti estetici.

Dalle diverse significazioni dei varj moti corporei da noi accennate, è facile l'avvedersi che ove in iscena venga fatta una narrazione presenti varj interlocutori, deve ciascun di essi nell'ascoltarla (giusta il suo particolare carattere, la passione predominante, e le altre circostanze individuali) andar eseguendo una pantomima minuta, placida e complicata, diversa affatto da quella simultanea degli altri attori, pantomima, che ove m'avvisassi di proporre una data narrazione cogli altri accessorj, son d'avviso che non molti comici saprebbero indicarlami tale che reggesse col vero: e che pur diviene agevolissima da fis-

sarsi con le teorie da me svolte in quest'operetta, locchè senza dubbio ne dimostra l'utilità e la necessità.

In questo capitolo ebbi più volte a nominare: *amore*, *melanconia*, *tristezza*, *dolore*, *noja*, *sorpresa*, *stupore*, *meraviglia*, *contemplazione*, *estasi di piacere e gioja;* le quali voci non significando in drammatica quel medesimo che in psicologia, egli mi sembra convenevole l'indicarne i significati mimici; avvertendo in questa che similmente tutte le altre affezioni descritte in corso d'opera, non vogliono esser prese metafisicamente, poichè in filosofia si va all'essenza, ed in mimica alle esterne apparenze.

Amore. In drammatica per esso intendesi il di lui sentimento estetico, la passione.

Melanconia. Essa è il patetico stato abituale dell'amore che inclina alla solitudine.

Tristezza. È lo stato d'avvilimento dell'amante, e quindi ebbra di languidezza.

Dolore. È lo stato di sventura dell'amore, e quindi va per gradi dall'affanno animato fino all'insania.

Noja. È un abborrire il proprio modo di esistere, e tener quindi del forsennato.

Sorpresa. È un eccedente subitanea ammirazione.

Stupore. È un misto di ammirazione e diffidenza.

Meraviglia. È una amaliatrice venerazione.

Contemplazione. È un sentimento di vo-

luttà morale espandente, un sentimento estetico sublime.

Estasi di piacere. È un languire per senso di sommo diletto, oppure un delirar per vivacissima gioja. L'estasi può esser la voluttà più languorifera, ovvero la gioja più viva. Il supremo grado dell'estasi è la gioja degli amanti recata all'apice.

Gioia. Non c' è mortale che non ne abbia libata una stilla, e non la rammemori sempremai. Essa effonde in tutti i lineamenti, in tutti i moti snellezza, vivacità, gentilezza, morbidezza, equabilità, grazia, vita.

Quanto è animato il linguaggio delle passioni, altrettanto è gelido quello del raziocinio. Son le passioni che muovono costantemente l'uomo in società, e che devono per conseguenza muoverlo anche sulla scena, traspa-rendo da tutte le parti del suo corpo, in tutta la forza della situazione immaginata dall'autore della rappresentazione. Il così detto *possesso di scena*, del quale mancano i dilettanti, è un pregio che potrebbero possedere al paro degli attori se invece di riporre la pantomimica nel recitare a senso, la riponessero nel recitare appassionato, e si studiassero di riconoscere i vari movimenti propri di un affetto qualunque, e di analogamente a quell'affetto muover piedi, tronco, braccia, e capo. Invece essi limitandosi a pronunciare con alquanta precisione, ad inflettere con qualche lontana simiglianza di passione la voce, ed

a muover le mani e le braccia a senso d'idea, appariscono allo spettatore freddi narratori d'un avvenimento, e dei dialoghi in esso avvenuti, anzi chè individui componenti quell'avvenimento; e quindi non producono illusione, non presentando allo spettatore nè passioni, nè caratteri. Gli attori, meno le fenici, quantunque siano poco saputi della distintiva dei caratteri, e delle appariscenze delle passioni, tuttavia ne fanno gran caso, e studiansi di farla anzicchè da freddi narratori, da uomini appassionati ed aventi un dato carattere. Vestono però scorrettamente le passioni ed i caratteri, e caricano la dose, ma quel vestirle produce almeno un qualche grado d'illusione negli spettatori, che loro accordano perciò il *possesso di scena* negato ai dilettanti. Ma se i dilettanti, che soverchiano di lunga mano i primi e per coltura di spirito, e perchè avviati sulle scene da mera inclinazione per l'arte, e non già dal bisogno, ben ponderata la nomenclatura delle espressioni di ciascuna parte del corpo, quale di volo l'abbiamo esposta in questo capitolo, e le numerose descrizioni delle espressioni elementari semplici, delle derivate composte, delle serie, e dei caratteri, ed i precetti che per tutti i casi da noi si espongono nel seguito di quest'opera, se ne valeranno all'uopo, il *possesso di scena*, ed il primato diverranno esclusivo loro patrimonio, e dilettante andrà a significare attore per eccellenza.

CAPITOLO II.

DELLA NECESSITA' DI TEORIE NELLA DRAMMATICA.

Nessuno s'avvisa di poter divenire poeta, pittore, filarmonico, scultore, oratore, architetto senza apprendere negli autori la teoria di queste sei arti belle; e tutti si avvisano di poter divenir eccellenti nella settima, cioè nella drammatica, senza aver studiate punto nè poco le regole, o perchè stimano non aver essa regola veruna, o perchè tengono le sue regole per nonnulla da sapersi senza pensarvi su. Pure la drammatica rappresenta affezioni fisiche o sintomatiche, passioni, caratteri, costumi, cioè poggia sulla notomia, e l'organologia, sulla psicologia, e la patognomonica, sulla fisiognomonia, sull' esperienza del mondo ridotta in esempi e precetti, sulla storia, e sulla mitistoria, sulle teorie musicali, quanto alla voce, e sopra tanti altri rami di osservazioni; cose tutte che se non le insegnan gli autori, nessun intelletto umano può di per sè immaginarle, poichè son cose di fatto; e le cose di fatto non si possono apprendere che per narrazione o veduta.

Le affezioni fisiche, le passioni, i caratteri, i costumi richiedono schiere numerose di

teoretiche descrizioni apprese, le quali procedono dal fisico, e dal morale dell'uomo vincolato in società: e compongono una scienza vasta, e malagevole che poggia su molte scienze, come sarebbe a dire la storia naturale, la filosofia, la politica, la scienza del vivere. Or come potrà esprimer a dovere le passioni chi non le ha mai considerate ed analizzate per principj? come i caratteri chi non se n' è mai occupato? e similmente dicasi di tutto il rimanente corredo drammatico.

Da ciò proviene da un lato, la non curanza con la quale ciascuno innoltrasi sulle scene, e dall' altro lato l'infelice riuscita che ne susseguita, malgrado le più felici ingenite attitudini a quest'arte. Egli è perciò, che tutti i classici drammatici, fosser essi attori come un Riccoboni, od autori come un Alfieri, altamente sfatarono la diffusa imperizia degli attori, e con le loro lagnanze sonosi affaticati a richiamarli allo studio teorico; ed è per questo medesimo che io mi sono assunto la penosa fatica di ridurre a scienza quest' arte bella, e svolgerla con quanta mai era possibile brevità e chiarezza, affinchè con lieve spesa, con lieve studio potessimo acquistare attori, e quindi un teatro all' Italia; della cui mancanza a persuadere i più tenaci varranno, spero, i frammenti che seguono, e a cui il rispondere non vale.

PARERE DELL'ALFIERI SULL'ARTE COMICA.

Per far nascere teatro in Italia vorrebbero esser prima autori tragici, e comici, poi attori, poi spettatori.

Gli attori, ove non debbano contrastare colla fame, e recitare oggi il Brighella, e domani l'Alessandro, si formeranno a poco a poco da sè col sapere la loro parte a segno di far tutte le prove senza rammentatore, col dire adagio a segno di poter capire essi stessi, e riflettere a quel che dicono, ed in ultimo col saper parlare e pronunciare la lingua toscana.

Gli spettatori si formeranno pure a poco a poco il gusto, e la loro critica diventerà acuta in proporzione che l'arte degli attori diventerà sottile ed esatta; e gli attori diventeranno sottili ed esatti a misura che saranno educati, inciviliti, agiati, considerati. Questo vuol dire per prima base, non nati pezzenti, nè della feccia della plebe.

Gli autori in fine si perfezioneranno assai quando, recitati da simili attori, potranno veder in teatro l'effetto per l'appunto d'ogni più menoma avvertenza; e giudicare dall'effetto dove s'abbia a mutare, dove a togliere, dove ad aggiungere. E fra autori, attori, e spettatori, che tutti tre sanno, e fanno il dover loro, presto si cammina d'accordo; e non solo ogni sillaba e punto, ma ogni più sottile intenzione dell'autore ha, e dimostra, per

mezzo dell'attore, il suo effetto presso gli spettatori. Questi tre si danno la mano, e sono ad un tempo stesso tutti tre a vicenda cagione ed effetto della perfezione dell'arte.

Restringendo dunque in brevissime parole il tutto, dico, che quando ci saranno gli autori sommi, e si pagheranno moltissimo gli attori perchè divengan tali, gli spettatori saran belli e fatti. Un attore che dirà bene delle cose buone, si farà ascoltare per forza; e chi le avrà sentite per solo un anno continuo, non vorrà più in appresso sentirne delle mediocri, nè mal recitate; ma anzi sempre di bene in meglio perfezionando il proprio criterio, l'uditore terrà a segno gli autori, e gli attori.

Il formare attori, volendo da essi queste qualità, esclude di valersi assolutamente di nessuno di quelli che si chiamano tali presentemente in Italia. Avvezzi all'opposto per l'appunto di quel che si richiede, non si piegherebbero mai a nessuna vera scuola. Giovani di onesta nascita, di sani costumi, e di sufficiente educazione, sarebbero il proprio. Quanto alle donne, qnando il mestiere d'attore fosse illustrato dall'opinion pubblica, e la splendida loro paga esimesse da ogni sospetto i loro costumi, si troverebbero anche le donne. Non dico però, che nè in uno, nè in pochi anni si avrebbe un'ottima compagnia; ma si avrebbe tale da potersi ascoltare, e da quella farne nascere altra migliore, e

via via venirne poi all'ottimo. Questo è lo stato presente dell'Italia.

Se una tragedia, o commedia degna d'esser ben recitata si volesse vedere in palco meno straziata del solito, direi agli attori, qualunque siano. Leggetela prima, e capitela, poi studiatela, e recitatela a me, e non siate frattanto solleciti di nessuna cosa al mondo fuorchè della parte vostra, posato sempre il principio, che costoro possano per la loro educazione e circostanze ben capire e sentire quel che diranno. Io ascolto la prima prova; senza rammentatore affatto. Me la recitano a senso, adagio, e con buona pronuncia. Costoro non sono però buoni attori; ma son già tali che l'Italia non ha neppur idea di simili. Biasimo molte cose, e sento la seconda prova; ne biasimo molte altre più; e successivamente sento, e biasimo la terza, la quarta, e la decima. Costoro, non combattuti dalla necessità, pieni d'una certa emulazione fra loro, stimolati anco dalla vergogna, dopo dieci prove han fatto la parte talmente propria, han detto così adagio; ed hanno perciò avuto talmente campo a riflettere a quel che dicono, che a poco a poco son venuti a segno di dirlo assai meglio. Finalmente vanno in palco, e sono certamente ascoltati, perchè recitano, e non cantano; sanno ottimamente la parte, e ne sono pieni perchè la sanno. Una cosa che dicon bene, apre gli occhi agli spettatori su cento altre che dicon male; e lodandoli di quella,

non possono a meno di non biasimarli di quest'altre. L'attore riflette dopo al più o meno effetto ottenuto; ragiona, combina, varia, riprova; e così in capo di dieci recite, l'attore e lo spettatore si sono migliorati l'un l'altro, e ciascuno ha imparato un poco più l'arte sua; e così pure l'autore, che fra gli spettatori standosi, deve aver visto tante più cose che niuno degli altri. Ecco il téatro che vola alla perfezione: scuola viva per gli autori, emulazione fra gli attori, dispute e arrotamento d'ingegno fra gli uditori. Ma il credere che in un'altra maniera si possa principiar quest'impresa, è errore.

Qui l'Alfieri si contenta, che gli attori sapiano bene a memoria la parte, e che recitino a senso: ed afferma che ciò solo basterebbe a produrre attori tali, *che l'Italia non ha neppur idea di simili*, verità altrettanto disgustosa, quanto incontrastabile. Ai comici manca generalmente la coltura dello spirito, ed ai dilettanti la studiosa pazienza del genio. Io però, seguendo Riccoboni, Engel, ed altri classici nell'arte del recitare, vado più oltre dell'Alfieri, e non mi contento di attori che recitino a senso; voglio attori che, oltre ciò, recitino in passione, ed in carattere, poichè recitar a senso è un narrare, e non già un rappresentare; e se ho da udir narrare una commedia, me la leggo invece da per me, ed eccola bell' e narrata. Ora se attualmente per dichiarazione dei sommi classici drammatici

noi non solo non abbiamo attori che rappresentino, ma neppure che narrin a dovere, quale sarà lo stato attuale del nostro teatro? Eccolo dipinto in iscorcio da Calsabigi, ed Alfieri.

LETTERA DI RANIERI DE' CALSABIGI ALL' ALFIERI.

Ognuno sa di qual sorta di sciocchi e sgraziati buffoni le vagabonde truppe d'istrioni, che sole han sempre sulla scena italiana regnato, siano per lo più state composte. È noto a tutti, che la maggior parte di questi barbari attori, gente della plebe più incolta e meno educata, e per lo più nata in quelle provincie nelle quali la pura nostra lingua nè si parla, nè si sa pronunciare. E in tal guisa la mancanza assoluta di nobile, e perpetuo, e decente teatro, e quella ben anche più importante di attori idonei, distolsero i nostri poeti dall'applicarsi a comporre, il pubblico dall'accorrere in folla di persone studiose e distinte allo spettacolo, e noi tutti dal mettervi un'importanza, e farne un oggetto di gloria nazionale.

LETTERA DI VITTORIO ALFIERI A RANIERI DE' CALSABIGI.

Fra le tante miserie della nostra Italia, abbiamo anche quella di non aver teatro. Fatale cosa è, che per farvelo nascere si abbi-

sogni d'un principio. L'aver teatro, nelle nazioni moderne come nelle antiche, suppone dapprima l'esser veramente nazione, e non dieci popoletti divisi, che messi insieme non si troverebbero simili in nessuna cosa; poi suppone educazione privata e pubblica, costumi, coltura, belle arti, vita.

Col parere d'Alfieri e Calsabigi armonizza quello pure di Engel, il quale tocca eziandio alcune particolari dell'arte rappresentativa, e convenendo nel mio gusto, preferisce la lettura d'una commedia, ad una recita che non poggia sull'assennato, e sul vero.

LETTERA XXVI DI G G. ENGEL SULLA MIMICA.

Non abbiamo ancora senso bastantemente cresciuto e formato al bello della mimica, e ne gustiamo poco più che i Mussulmani si gustino di musica, i quali tengono pel più pregiato stromento quello che fa più frastuono, e pel più eccellente artista colui che più forte, e più baldanzosamente lo maneggia. Bene spesso, quando il teatro ha rimbombato d'applausi, egli si potrebbe dire all'orecchio dell'attore a cui furono prodigalizzati, ciò che il suonatore di flauto Ippomaco ad un suo scolaro: *Puoi tu aver suonato bene avendo ottenuto gli applausi di questa razza d'uditori*? Che le passioni siano espresse comunque a un bell'incirca, rozzamente, nel loro totale; od all'opposto con la maggiore squisitezza,

cogliere quella delicatezza e finezza, che procedono da minuzie, è vero, ma tali però che la loro somma produce la magìa dell'arte agli occhi dei conoscitori di gusto, torna il medesimo per la maggior parte degli spettatori. Anzi quanto più un atteggiamento è evidentemente spropositato, tanto più loro va a sangue, tanto più lo trovan bello, e più degno d'ammirazione e d'applauso al confronto d'un altro più ritenuto, più debole, ma più giusto. E ciò ch'è peggio, si preferisce la novità alla verità, e si esalta quell'attore che nelle diverse rappresentazioni della stessa commedia muta ogni volta d'espressione, come se fosse prova di sapere ad ogni nuova edizione d'un'opera cassar il meglio per surrogarvi il peggio.

ENGEL LETTERA XXXIX.

A volere compenetrarsi ciascun attore a dovere della parte sua studiandola in concorso con tutte le altre parti di quella commedia, onde procacciarsi il senso del sommo effetto del totale, a cui esser deve consacrato il contegno dei singoli personaggi, onde sviluppare con tutte le più minute loro differenze onde ogni singolo carattere giusta il consorzio di tutti quanti riuniti, richiedesi un cotale giudicio fermo e penetrantissimo, del quale natura non è prodiga verso tutti gli artisti, quantunque li fregi di altri talenti; essendo questo forse fra tutti i di lei doni, quello di

cui sembra sommamente economa. E per ciò appunto che di questo dono mancano i molti. I direttori di scene dovrebbero avere per iscopo principale il guidare l'attore ammaestrandolo secondo l'idea dell'effetto complessivo, coll'indicargli il preciso luogo della sua comparsa fra i personaggi del quadro, affinchè egli ivi si collochi, e non se ne scosti mai. Per male ventura però questi miei non sono altro che sogni; e sogni dureranno ad essere anche sulla maggior parte dei nostri migliori teatri, finchè proseguirà a regnarvi una assoluta anarchia od un dittatore ignorante, il quale atto soltanto a fare d'ogn'erba fascio, non sarà guidato che dal sordido interesse; sogni proseguiranno ad essere finchè i direttori stessi più illuminati, saranno vaghi soltanto delle novità, e precipitosi a segno di produr sulle scene le commedie tostocchè gli attori saran giunti appena a masticar mediocremente la loro parte; sogni proseguiranno ad essere finchè l'attore, per poco che abbia fatto esperimento di sè, presumerà tanto, da non voler più saperne d'apprendimento, e vergognerassi di venir ammonito; finchè durano le quali inconvenienze è impossibile che una compagnia comica produca mai nulla di mediocre nonchè di buono; sogni finalmente proseguiranno ad essere finchè ciascun attore mirerà a splender solo fra i suoi compagni, mentre per ottener plauso non ha altro capitale che i talenti suoi naturali, non diroz-

zati da coltura, non diretti da sano proponimento di attinger sempre mai la perfezione; contentandosi che la turba lo applaudisca, senza nulla curarsi se l'intelligente, l'uom di bongusto stringesi nelle spalle, e ride di compassione.

. . . . . .

Una volta ci si dava come decisiva della bontà di un dramma una prova ch'è dubbiosissima. Dicevasi un dramma esser eccellente quando venendo rappresentato, egli riscuote applausi. Certamente che sarebbe questa la più sicura prova, la più decisiva, quando avessimo attori acconci ad ogni sorta di carattere, di grandi talenti e di squisito giudicio forniti; attori fra i quali non l'ignoranza, non la trascuraggine, non la parzialità distribuissero a sproposito le parti, ed ognun dei quali ciò ch'egli avesse colla massima accuratezza studiato, e colla più certa fiducia appreso, rappresentasse nel suo migliore e più bel punto. Ma se attori di questa fatta non ve n'ha altrove che in Utopia (*paese immaginario*), e quel ch'è certo, non ve n'ha punto presso noi; se i nostri attori son l'uno vuoto affatto di talento, un altro fuor del luogo che solo gli converrebbe, un terzo non fornito d'abbastanza memoria o criterio; se in effetto, uno, o molti, o tutti concorrono a sciupare l'armonìa del dramma, e stravolgere il vero effetto del totale; se abbiamo già appreso da copiose esperienze, che lo stesso dramma

rappresentato su due diverse scene, non rassomiglia a sè stesso, oppure da quegli stessi spettatori che dieci anni prima non lo lasciarono giungere alla fine, ora è applaudito fino alle stelle; chi oserà dar il torto a colui che sostenesse doversi senza esitar punto preferire il giudicio della lettura a quello della recita? Vero è bensì, che il lettore al cui giudicio fidarsi, vuol essere un uomo di vivace fantasia e in uno di delicato sentire; un uomo che coll' immaginativa sappia sempre trasportarsi sulle scene; che non solamente raffiguri i personaggi, ma se li vegga proprio innanzi, e faccia ciascheduna parte in loro nome, com'eglino l'avrebber fatta sulle scene attingendo la perfezione. È un'osservazione non nuova, che molti drammi sono applauditi solo perchè la mediocrità loro si confà appuntino alla mediocrità degli attori; molti vanno a terra perchè manchiamo d'un Garrik, d'un Ekoff, capaci di perfettamente comprenderli, sentirli, e reggerli. E non sarebbe perciò la maggiore dell'ingiustizie il rovesciare la mediocrità d'un attore addosso ad un eccellente poeta?

Potrei parafrasare quest' ultima osservazione d' Engel, rammentando che molte volte la spropositata buffoneria d' un attore, od il carattere romantico, o spettacoloso d'una rappresentazione, o il di lei truce caricato, od il poggiare sopra apparizioni di spettri, o su qualche oratoria inverniciata narrazione,

sono un titolo appo gli spettatori d'assoluta approvazione, e viceversa; ma io non amo che il sorvolar da schiera a schiera d' idee, ed appena appena occuparmi a dipinger in iscorcio le nuove, o sotto nuovo lume delineate. Tra queste annovero le seguenti di Riccoboni, perchè opposte al comun pensare.

Da' comici si ascolta oggi e si tocca;
E non sembran sentir gioia e dolore.
Forse in costoro è si languida e sciocca
Madre natura, che per animarli
Non bastin occhi, mani, orecchi, e bocca?
S' io potessi, vorrei tutti castrarli,
Perchè di lor si finisse la razza,
O per comici almeno sbattezzarli.

Tutte queste amare lagnanze dei classici non hanno già per iscopo il vituperare gli attori, ma lo scuoterli dalla ferrea non curanza per l' arte a cui sonosi dedicati, mentre i pittori, gli scultori, i filarmonici, e tutti i cultori delle belle arti tentan perfino di rubar ora al sonno ed al cibo, non sembrando loro mai di studiare abbastanza, od almeno quanto richiederebbe la loro instancabilità d' erudirsi. Il massimo studio che mai faccia un comico è quello di dedicarsi per un anno all' esame d' una tragedia sua favorita, e la quale in forza di tale studio diviene ciò che chiamasi il suo *quaresimale*; studio penoso, e necessario soltanto perchè

non hanno i comici apprese le teorie, e le descrizioni mimiche, e devono quindi crearsi quelle necessarie alla parte che recitano in quella tragedia; studio inoltre mal compensato poichè il di lui frutto non vale che per una sola parte propria di una sola tragedia, studio altronde in gran parte inesatto perchè non poggia sulle immutabili teorie. Se per esempio un attore infimo, o mediocre ha da recitare in una tragedia d'Alfieri, egli non dubita nemmeno che siavi nella sua parte una serie di parole che primeggiano tra le altre per robustezza d' idea inscita, o di paragone con le altre dell' inciso, o del membro del periodo ove son collocate. Un attore di quelli riputati eccellenti fa invece una particolare stima di quelle parole che primeggiano per forza inscita, o di paragone, e ad una ad una mercè l' inflessione della voce le spicca dall' altre e le fa risaltare per guisa da richiamarvi sopra la riflessione degli spettatori.

Per accidente avendo ora aperta accanto a me l' Antigone d' Alfieri alla scena I, dell' atto I, muto l' attore in attrice, e dalle prime linee di quella ne traggo un esempio in argomento.

Argìa celatamente recatasi in Tebe onde procurarsi l'urna racchiudente il cenere di Polinice estinto suo consorte, tra l' ombre della notte così parla:

Eccoti in Tebe, *Argìa.* — Lena ripiglia
Del rapido viaggio. — Oh come a volo
D'Argo *venn'io*! — Per troppa etade tardo,
Mal mi seguiva, il mio fedel *Menete.*
Ma in Tebe *io sto.* L'ombre di notte amico
Velo prestaro all'ardimento *mio.*
Non vista *entrai.* -- Questa è l'orribil *reggia*,
Cuna del troppo amato sposo, e *tomba.*
Oh *Polinice*!.. il traditor *fratello*
Qui *nel tuo sangue* l'odio iniquo ei *spense.*
Invendicata ancor, tua squallid' ombra
Si aggira intorno a queste mura, e niega
Aver tomba al fratel crudo *appresso.*

Tutte le parole scritte qui in carattere corsivo verrebbero particolarmente marcate dalla valente attrice, che otterrebbe per ciò il plauso degli eruditi, e quindi della seguace moltitudine; usando gli eruditi considerar il discorso come un musaico, del quale ciascuna parola è una pietruzza, che ha la sua particolare fisonomia, e due significati, uno semplice ed isolato, l'altro misto e procedente dal nesso con le altre; ed amando essi di veder espresso dall' attore il discorso in guisa da ravvisarvi il minuto tessuto del musaico. Invece chi sente profondamente nella drammatica, ravvisa nel discorso un'espressione imitativa ad illusione delle varie modificazioni dell'animo dell' interlocutore, le quali modificazioni sono tutte dipendenti dalla passione, od affetto da

cui in quell' epoca dell'esistenza l'interlocutore esser deve predominato; epperò richiedono che le parole prese in massa vadano assumendo il tuono delle succedentisi modificazioni nell' animo dell' interlocutore, senza scostarsi mai dal tuono generico dell' esistenza presentanea, ossia dell'attual modo in lui di sentire qualunque idea. Giusta questa teoria, avendo Argia vivi padre, madre, figlio, oggetti cari, e perduto l' amato sposo del quale ricerca il cenere, il di lei attual modo di sentire è la *tristezza*, della quale veggansi gli effetti ove la descriviamo in quest' opera; e le succedentisi modificazioni del di lei animo sono: *stanchezza d' un rapido viaggio, gratitudine pel suo fido Menete, compiacenza d' esser in Tebe, orrore d' essere in quella scellerata reggia, affanno pel rammarico ch' ella suppone in Polinice d' esser sepolto vicino al fratello, e richiedesi però che ella spiri tristezza, stanchezza fisica, gratitudine, compiacenza affettuosa, orrore, affanno,* anzicchè la fisonomia delle parole scritte in corsivo, le quali potrebbero nello stesso monologo esser pronunciate in circostanze diverse, e diversamente sentendo. È questa un'essenzialissima osservazione, contro cui peccano i migliori.

Le parole vanno particolarmente marcate soltanto in caso di premeditazione di discorso, quando nell' interlocutore la preponderanza del raziocinio sul sentimento fa sì ch'egli

parli a bello studio onde produrre un' alta impressione, e quindi scelga certe parole gravi di senso, con le quali imporre, e ch' egli pronuncia perciò in tuono d' ironia, o d' esclamazione. Qui converrebbe che io mi diffondessi alquanto con esempi, e raziocini, essendo molto vasto questo campo; ma potendo farlo per me il senno del lettore, io penso bene di non scioperarmi in lungaggini, che diverrebbero forse inutili per l' altrui perspicacia, alla quale già io mi fido in tutto il corso di quest' operetta, la quale altrimenti sarebbesi cangiata in un in foglio.

CAPITOLO III.

DEI TRE RAMI DELLA MIMICA.

La mimica, nella sua più lata estensione abbraccia il *canto*, la *rapsodia*, e il *dialogo*. Noi in quest' opera non tratteremo della mimica applicata al *canto*, sorveleremo sulla di lei applicazione alla *rapsodia*, e posatamente esporremo invece le di lei regole reggenti il *dialogo*, ossia la *commedia*, e la *tragedia*.

I. Il canto è pienamente determinato nella misura, e nell' unica voce, che in esso divien *tono*, ossia *modo* come dicevano i Romani, o *tropo* come dicevano i Greci. Per il *canto* la regola dell'espressione è fissata dal contrappunto, ed ha questo di particolare, che ciascun attore cantante va ripetendo le cose dette, e convarianti di voce, come se il personaggio da lui rappresentato fosse di carattere da compiacersi talmente delle proprie idee, da amar di ripeterle, e ad un tempo non rimanendo mai appagato del suo modo d' esprimere, andasse tentando nuove maniere. È questa l'essenziale diversità esistente fra l' attore cantante ed il semplice attore, per la quale il primo va collocato nella serie degli

imitatori, ed il secondo in quella dei copisti, avendo quello per iscopo il verosimile, e questi il vero. Malgrado ciò a' nostri dì colgono più nel vero i cantanti che gli attori, per la non curanza di questi ultimi. Forz'è che il cantante sappia la parte sua, ed abbia ad esattezza rilevate ed assunte le caratteristiche delle passioni e dei sentimenti propri del suo personaggio nelle varie prove eseguite per non *stonare*; e quindi sapendo la parte sua, e l'espressione di voce conveniente ad essa nel moto di tutti gli affetti, agevolmente il di lui gesto ed atteggiamento vi si uniformano anco per l'entusiasmo che necessariamente il canto produce di per sè. Invece l'attore va in iscena senza aver appresa la parte, e non solo ignorando la caratteristica degli affetti, e delle passioni che deve rappresentare, ma perfino da quali passioni, da quali affetti il personaggio assegnatogli sia attinto. Vedesi quindi nelle opere tratte da commedie, come per un esempio *il Barbiere di Siviglia*, esser balordamente rappresentata la commedia, e mediocremente l'opera, andando per tal guisa gli attori a costituirsi nulli affatto a petto ai cantanti, i quali se non altro per assoluta necessità studiano molto, provano e riprovano, laddove i primi si pavoneggiano di una assoluta trascuratezza ed ignoranza. Inconcepibile stranezza dell'umano intelletto!

II. La *declamazione* dell'oratore, commosso da passione, del rapsodista che recita

opere liriche, od epiche, dell' improvvisatore, tiene il grado immediato dopo il *canto*, ed è di esso meno determinata; ma tuttavia di un principal carattere. Qui ricorderò di volo, che i rapsodi, secondo Aristotele, valevansi del gesto, e del canto, ma d'un canto semplice e senza melodia, come quello usato nei recitativi delle nostre opere musicali, tanto diverso dal canto delle ariette degli stessi, le quali ariette sono indubbiamente i *cantici*, ossian *monodie* degli antichi.

Non è da confondersi l'oratore con l'attore. Il poeta epico or narra, ed ora assume le voci delle persone introdotte nei suoi poemi. Invece il poeta drammatico tace mai sempre e fa parlare le persone che produce, dal che procede il divario fra il declamare un poema, l'improvvisare una poesia, ed il sostener la parte d'attore sulle scene. Particolarizziamo un poco. I personaggi della commedia sono in attualità d'azione o passione; compartono altrui gli affetti ai quali sono in preda nell'istante che ne sono agitati; operano ora per moto proprio, ora per influenza d'altrui; per essi il solo presente è reale, e l'avvenire è sempre mai avvenire; eglino ci si offrono d'una in altra situazione, nella perfetta individualità del loro carattere, con tutte le successive alterazioni prodotte dal contatto sociale cogli altri; invece l'oratore è uno che premeditò l'ordine, il numero, e l'esposizione delle sue idee prima di comunicarle altrui;

è uno che sta coll' animo pacatissimo, ed ha col suo subbietto soltanto una sensazione principale, permanente, ch'egli può formare a suo talento. Quindi la situazione dell'oratore è simile a quella dell'attore in un sol caso, cioè quando amendue rappresentano personaggi seriosi, nobili, elevati, e che supponesi ritrovarsi in istato di premeditazione di discorso, come quando un padre fa una pensata ammonizione a suo figlio; nel qual caso conviene ad amendue un egual modo di recitare, cioè una declamazione uniforme e più decisa, più piena, più sostenuta del discorso non premeditato. Del paro l'improvvisatore, dato il tema ed il metro, ha bell'e formato in sua mente il piano, ed ha co' suoi improvvisi la sola principal sensazione d'occuparsi della tessitura dei versi succedentisi. Alle persone aventi solo una principal sensazione con quello che dicono, appartiene eziandio il lettore, la cui espressione è limitata soltanto alla voce. Sul qual proposito M. le Maître de Claville nel suo Trattato del vero merito, così si esprime: *La maniera di leggere richiede molta più delicatezza ed attenzione della maniera di parlare. Altra è la maniera di leggere una commedia, ed altra quella di leggere una tragedia, nè va letta una commedia come un epigramma od un madrigale.* Un sermone devesi *leggere altrimenti di un racconto di Fate. Conviene insomma far sentire il genere di lettura che si fa, e la*

maniera di trattarla. Ciascun componimento richiede una continuata inflessione particolare di voce, modificata a tenore delle varie idee, ma abbandonata non mai, appunto come la luce del sole, che sui vari oggetti modifica il suo oro, ma rimane sempre luce.

III. Il dialogo o verosimile discorso è meno determinato del *canto*, e della *rapsodia* scorrendo egli ora affatto tranquillo, ora dinotando più, o meno d'affetto dell'animo, e non perfezionando, non compiendo mai il *tono* neppure di un solo affetto. Del *dialogo* si danno innumerevoli gradi intermedj, poichè egli va un poco più, un poco meno accostandosi alla *rapsodia*, e quest'ultima al canto. Una divisione generale del dialogo somministrano la commedia, e la tragedia moderna; la prima delle quali attiensi al vero; mentre la seconda elevasi ad un gigantesco fuor di natura. I personaggi delle moderne tragedie parlano con tale studiata concisione e pienezza di stile, con tale collocamento di parole scelte a produr forte impressione, che mentre sono quasi sempre in situazione di discorso non premeditabile, lo usano premeditatissimo, ed inspirato non già dall' istantaneo modo di sentire, ma da sudata meditazione a tavolino, e diretto ad abbatter l'animo altrui. Se quell'artificio di ragionato discorso nel quale quanto spicca l'intelletto, altrettanto è muta la passione, sia fuor di natura, non occorre provarlo, se convenga alla tragedia,

è quistione da agitarsi in altro secolo. Non posso per altro tacere che una mano di passioni attutate da un orgoglio che trascende l'umana natura, non può ritrovar negli spettatori molle da agitare, essendo fuori della sfera dell'umano sentire. Quanto al dialogo della commedia, egli ha toccato l'apice del vero in Goldoni, e sembra che i migliori si studiino d'imitarlo, locchè augura bene, e guida per un sentiero di fiori l'attor comico, che è quel solo a cui profitto è indirizzata questa mia opera.

CAPITOLO IV.

DEI TRE ELEMENTI DELLA MIMICA.

Non più di tre sono gli elementi della mimica, cioè *voce*, *gesto*, ed *atteggiamento*.

1. *Voce*. Castelvetro glossato da Metastasio così opina sulla *voce*, contro l'universale parere degl'indotti.— Non si può da un pubblico venir inteso se non sostiensi più dell'usato e non spingesi la voce con impeto molto maggiore di quello che impiegasi comunemente parlando. La voce più lungamente sostenuta, o spinta con quell'insolita forza, diviene più rigida e meno flessibile, ed entra in un sistema di progressioni assolutamente diverso da quello del parlar naturale, e diverso a tal segno, che mercè i più lunghi e più sensibili intervalli delle sue progressioni se ne può facilmente scrivere il suono, ed il tempo con le usate nostre note musicali; ma per quanto in Francia, ed altrove siasi tentato, non è riuscito finora ad alcuno di scrivere i tempi ed i suoni del parlar naturale, perchè i di lui intervalli progressivi sono impercettibilmente minuti e vicini. Ora una voce che per esser udita da un'assemblea, esser deve cotanto dal suo natural sistema alterata, abbi-

sogna di venir regolata diversamente nel diverso ordine delle nuove sue proporzioni, altrimenti formerebbe grida sconce, dissonanti, o ridicole. Questo nuovo regolamento è la musica: e questa musica è tanto necessaria a chi parla ad un pubblico, che se l'arte non la somministra, la suggerisce nàtura. Non c'è oratore che non canti, non banditore alcuno, non venditore girovago di qualunque merce, che non debba, per farsi intendere, o adottare, o formarsi a capriccio qualche cantilena: e quegli attori medesimi che per indottrina movono jattanza di recitar senza cadenza, sono pur obbligati ad impiegarne una che chiamano *declamazione*, musica che ha per guida il solo orecchio dell'attore.

Quindi uno dei doni indispensabili all'attore è l'aver sortita voce musicale, almeno fino ad un certo punto.

L'arte della *voce* consiste nel retto uso ad esprimere le diverse passioni; e quest'uso può venire in considerazione per tre diversi modi, cioè:

1. Per la *gagliardia* della voce in quanto può essere forte o sommessa, aspra o dolce.

2. Per l'*acutezza*, *gravità*, *e modulazioni*, in quanto si può adoperarla in *tono* più acuto o più grave, con più o meno avvicendamenti.

3. Pel *ritmo* o *numero* ossia *movimento*, in quanto si può precipitare o trascinare il discorso, sbrigar i periodi in tempo più breve o più lungo, slegarli ovvero staccarli.

Ad ogni più lieve cangiarsi d'un affetto, e ad ogni di lui mescersi con altri, cangiasi parimenti il *tono di* voce.

In tutte le passioni quanto è più rapido il trascorrimento dei pensieri, tanto è più alto il *tono* della voce; e quanto quel trascorrimento è più tardo, tanto scende più basso il *tono*.

Lo svoglimento delle idee succedentisi nel discorso richiede il suo accompagnamento, il quale consiste nell'inflettere variamente la voce, alzarla, rinforzarla, pronunciar le parole con quella veemenza, o con quella posa e solennità che richiedesi alla precisione dell'idea che si vuol significare; avvertendo di riserbare l'*accento* ai più cospicui e principali pensieri, nè a tutti prestarlo d'ugual colore e forza, affinchè appunto pel variar del *tono* meglio spicchi a tempo il variar delle idee.

Se taluno va ripetendo a sè stesso, o ad altrui qualche pensiero importante e in uno difficile da comprendersi e non abbastanza compreso ancora, egli parlerà non solo più adagio, ma altresì in *tono* più basso.

Nell'ira la voce ha un respiro assai breve a cagione dell'interno riscaldamento; e l'impazienza di versar fuori le parole con la medesima rapidità con cui l'anima invelenita svolge le idee, rende velocissima quella respirazione a forza d'inspirare ed espirare. La collera quando è molto concitata fa tartagliare,

e quando tocca l'apice ammutolisce. Nell'ira il parlare irrompe rapido, romoroso, violento, e sibillante montando ai toni più acuti, e monta agli acutissimi quando l'ira bolle più feroce e pericolosa, e intende ad azzuffarsi.

La voce dello sdegnoso disprezzo è acuta, strillante, e tutta in falsetto, ed accompagnata da riso schernitore. Nel mezzo di quel ridere acerbo, talora manca affatto la voce quando appunto vorrebbesi sforzarla a strana altezza.

Nella gioja il corso delle idee essendo rapido, vivace, dolce però in una e facile, del paro la voce trascorre in tal caso con tutta leggiadrìa i toni, tutta brìo, tutta vigore con forza proporzionata, e respirazione a lungo sostenuta. La voce della gioja è compostissima, serbando il giusto mezzo fra i tuoni soverchio alti, e bassi della furibonda collera, e della solenne meraviglia.

L'ammirazione non parla mai nei toni più acuti, ma nei più bassi, perchè non isvolge sennon lentamente le sue idee, e perchè nei toni più bassi il numero delle vibrazioni in un tempo dato è scadente al paragone dei toni più alti.

A mano a mano che l'anima è presa da timore e riverenza, la voce va gradatamente scendendo a più basso tono; e viceversa va ascendendo a tono più alto nel caso opposto.

Il rispetto o riverenza quando non è più ammirazione pura e semplice d'un pregio morale, ma è misto a timore od a vergogna,

perde della profondità, pienezza, ed eguaglianza di sua voce, la respirazione incomincia a farsi più breve, i periodi del discorso meno lunghi, gl'incisi più frequenti ecc.

In genere poi quanto all'uso della voce osservisi l'avvertenza che dà Luigi Riccoboni nella sua *Arte rappresentativa* Cap. III.

Perchè de' spettatori il più remoto
Ti senta, alzi la voce, e far del pari
Nel movimento ancora ti denóto.
Approvolo, ma pur convien che guari
Non ecceda, e soltanto che scomposto
E stridente ai vicini non appari.
Se l'uditorio in ordine disposto
Fosse così, ch'egualmente lontani
Gli avessi, ben andrebbe il tuo supposto.
Ma i più vicini, o ch'hai sotto le mani,
Assorderai, troppo la voce alzando,
E gli atti riusciranno ingrati e strani.

Questa media proporzionale da tenersi nella voce, che qui il Riccoboni indica all'attore isolato, va estesa al complesso di tutti gli attori, i quali devono determinare una media generale entro cui tutti attenersi durante la rappresentazione, onde non offender l'orecchio del pubblico con dissonanze intollerabili all'orecchio. Quest'avvertenza fu insegnata dalla pratica; ed è osservata da tutti i comici, e da essi chiamata *intonarsi*, locchè eseguiscono alle prove d'ogni nuova rappresentazione.

Non mi estenderò qui a dar precetti sulla pronuncia, osservando esser errore l'allungar, e l'accorciar soverchio le vocali, il non far sentire la consonante raddoppiata, o l'ultima sillaba, ed il recitar a modo di canto, poichè tali difetti negli attori indicano un'assoluta rozzezza, o mancanza di doni per la drammatica: ed io per attori tali non scrivo.

Avvertirò invece, che ove parlando giungasi a un punto del discorso ove si presenta un'idea rilevante, e d'assoluta evidenza allo scopo, e con certezza di far profonda impressione nell'ascoltatore, conviene rimanersi qualche istante in silenzio perspicacemente fissando l'ascoltatore, quasi a leggere negli occhi suoi il grado d'impressione in lui prodotto da quella nostra idea. È questo tratto che usasi tuttogiorno dialogando in società. Simili pause di silenzio devonsi usare quando durante il discorso accade il passaggio da affetto ad affetto lontani, pei quali vedi il capitolo IX, il quale indica le gradazioni di tale passaggio.

2. *Gesti.* Per gesti intendo i movimenti delle mani, e delle braccia. Il gestire ha per iscopo I.° contribuir grazia, decenza, solennità al discorso. II.° il secondar la passione che predomina. III.° il dipingere figuratamente le idee ed i sentimenti nei casi di contraffazione. (Vedi cap. X). Avvertasi nel gestir delle mani di collocar a luogo l'accento, perchè bene allogato appaga l'occhio.

Col gestire devesi accompagnare lo svoglimento delle idee succedentisi nel discorso. Devesi quindi con simile successione aprir la mano, alzare il dito, stender il braccio, batter lievemente palma a palma, accennar col capo ec., má senza che con tai cenni vogliasi dipingere veruna idea, (fuorchè nei pochi casi di contraffazione) ma soltanto l'inchinamento generico dell'animo prodotto dalle seguentisi idee. Tali movimenti vanno eseguiti solo nelle circostanze che più li richiedono, risparmiando i più significanti, come l'alzar delle dita, lo stender molto la mano, ecc. ed accompagnar soltanto i pensieri di maggior rilievo.

Ci sono alcune parti nelle quali l'attore a luogo a luogo deve gestire da Oratore, da Rapsodista, cioè con una solenne declamazione: ma tolti quei luoghi, i quali spettano alla particolarissima circostanza di supposta premeditazione di discorso nell'attore, da noi accennata in fine del Capitolo III; l'attore deve sempre gestire agevole, andante, naturale, non sospinger mai l'espressione oltre una certa misura: molte volte adombrarla appena, e non assumere mai tuono da pergamo.

Tra le minute osservazioni sui gesti, primeggiano le seguenti. (Goldoni, Teatro comico.) *Gestite per lo più colla destra, e poche volte colla sinistra; e avvertite di non muoverle tutte due in una volta, se non quando un impeto di collera, una sorpresa, un'escla-*

mazione lo richiedesse, servendovi di regola, che principiando il periodo con una mano, mai non si finisce coll'altra; ma con quella con cui si principia, terminare ancora si deve.

Movendo tutte e due le braccia a un tempo, non si espandano l'una all'altra parallele, nè orizzontali, ma a diversa altezza, e vicendevolmente obblique, onde ottener grazia di gesto.

Non si muova giammai il braccio in linea retta, fuorchè nella gioja, ma curvilineo, essendo stato deciso da lungo tempo, che la curva è la più graziosa delle linee.

Non si alzino le mani oltre il capo, se non nell'ammirazion del sublime, nel desiderio di raggiungere o respingere un oggetto che ci soprastà, nello spavento per uno scoppio o periglio veniente dall'alto, nell'orrore per idee truci sorgenti in mente, nei maggiori gradi della collera, e d'una subitanea risoluta determinazione.

Il gomito non si dilunghi mai dai fianchi, onde ottener grazia di gesto.

3. *Atteggiamento.* Nell'esprimer i pensieri e gli affetti convien scegliere l'espressione la più *vera*, e la *più bella*, poichè la mimica, come le altre belle arti, è un'imitazione della bella natura. È più *vero* tutto ciò che non è nè caricato, nè ricercato, nè monotono, ma imita sì nella commedia, e sì nella tragedia la naturalezza del contenersi in so-

cietà. È più *bello* tutto ciò che è eseguito con grazia, decenza, dignità. La maggior parte dei precetti che fra i comici mantengonsi per tradizione, risguarda soltanto il raggiungere ciò ch'è più *bello*, non già ciò ch'è più *vero*. Quindi quell'atteggiarsi leggiadro, ma senz'anima e senza significato, ch'è il forte di tanti comici; quindi quell'altro genere di atteggiarsi compassato, stentato, burratinesco, ch'è singolarmente proprio di alcuni dei più anziani.

È erronea quell'universal opinione, che l'abbandonarsi perdutamente alla foga del sentimento sia ottimo consiglio per recitar bene. Chi recita invasato dal sentimento, rappresenta sulle scene sè medesimo, anzicchè il personaggio immaginato dall'autore, e da lui assunto in quella recita. Inoltre la foga del sentimento impedisce lo scernere, e lo scegliere il più *vero*, ed il più *bello*; e fa ora trascendere in forza, ora cadere nel languido, ora mancare in armonia, vale a dire essere irregolari come le ondáte del sentimento e della fantasia. Voce, gesto, atteggiamento esser devono sempre fra loro in bella armonia, e da per tutto esserlo colle passioni, colle situazioni, e col carattere, locchè è affare di raziocinio, cioè di teoria scientifica, e non già di fantasia, cioè d'enfatica indottrina. Nè credasi che il muoversi compassato, tutto arte, tutto regole sospinga a dare nel freddo, nel secco, nello stentato. Tu-

luno di fino orecchio riporta sul gravicembalo le udite melodie, senza pur conoscere nè una nota musicale, laddove lo studioso dovendo pensare a tutte le qualità e situazioni delle note, ed all'uso delle dita secondo l'arte, dura gran fatica e gran stento a riportar sul gravicembalo non già le udite melodie, ma i primi elementi del suono: ma in tal guisa le buone regole di che egli s'impossessa per istudio pertinace, gli si convertono alla fine in idee di sensazione, ed egli quindi giunge al punto da eseguire sul fortepiano agevolmente ed a tutta precisione le più intralciate scabrosità, mentre l'entusiasta orecchiante non oltrepassa mai il mediocre nelle cose facili, e nelle difficili non ha accesso.

L'attore deve rappresentare con energia la passione da cui si finge invasato. Se è gioja, appagherà quanto più lievemente egli vedrassi saltellare, quanto più sembrerà quasi levarsi per l'aere, e quanto meno premere il suolo. Se è amore, quanto più tenero e dolce affisserà l'amato oggetto, con quanto più calde e languorifere brame gli si aggirerà d'intorno, con quanto più stretti ed affettuosi abbracciari lo stringerà al seno. Se è orgoglio, quanto più estollerà ardito lo sguardo, quanto più tumideggierà della persona, quanto più contento si mostrerà de' fatti suoi, e più misurerà con disprezzo i corcostanti, quanto più lungo spazio misurerà col grave passo solenne.

Non il gesto solo, ma tutto intero l'atteggiamento dell'attore deve dipingere l'affetto da cui in quell'istante egli dev'essere invaso. Quindi l'attore dev'essere lento, frettoloso, ec. secondo il carattere e l'affetto che dipinge, ed esserlo in tutta la persona, ed egualmente, cioè con eguale intensione in tutti i membri. Se egli finge allegria, collera, giubilino, fremano perfino i di lui piedi.

L'attore studiando la parte sua deve abbracciare tutti insieme le parti degli altri attori in quella rappresentazione, deve comprendere l'affetto propostosi dall'Autore non solo relativamente all'intera commedia, ma eziandio alle singole situazioni; e deve da queste considerazioni ricavar il contegno vero del carattere suo proprio, e determinare qual grado d'espressione egli debba permettersi, e fin dove possa avventurarsi a figurare fra i personaggi principali. Senza questa studiata armonia con le parti degli altri, gli attori si toglieranno a vicenda l'effetto l'un l'altro della parte loro, poichè quanto l'uno in iscena dovrà esprimere il massimo sentire, l'altro, a lui subalterno in quell'espressione, o stando freddo lo intiepidirà, od esprimendo massimo sentire lo farà apparir freddo, o l'obbligherà a dare nell'esagerato per non apparir di gelo.

Come le singole parti d'ogni attore voglion esser profondamente studiate nell'intiero della commedia, così voglion esser parimenti studiate le singole scene per riconoscere con

qual grado di forza si debba contenersi in ciascuna, cioè dove compartir fuoco a tempo, dove moderarlo, dove rafforzarlo. Un discorso, preso di per sè, può comparire pieno di vivacità, e d' affetti, il quale ove sia paragonato ad altro, in altra scena, può esser superato d'assai; nel qual caso conviene moderarsi nel primo quanto basta a far primeggiare il secondo.

I tratti di piacevolezza sono mezze tinte dai valenti Autori usate per ravvivar gli spettatori, e fare spiccar vieppiù mediante un piccante contrasto le scene commoventi che vengon dopo; e a questo modo i tratti di piacevolezza, quasi mezze tinte, producono il più felice effetto. Ma le mezze tinte divengono sozzure e sconci quando gli attori incaricati di tali parti smaniano di brillare a sproposito, e sebbene siano personaggi secondarj, tuttavia dai punti del quadro i più lontani e meno illuminati trarsi innanzi nel più gran lume frammezzo ai personaggi principali, e persino studiarsi di nasconderli nell'ombre, e nel più lontano della prospettiva; come quando in una scena tenera e commovente o grave ed elevata un subalterno si permette lazzi, o parole da riso, distruggendo così villanamente tutto l'effetto di quella scena. Da ciò ne viene che lo spettatore allora vede, ma non bene discerne; gli stanno innanzi figure e colori confusi, non già il gruppo di un quadro da valente mano dipinto.

Peggior difetto è quando l'attore per isma-

nía di brillare, non solo carica il carattere, ma lo falsifica, indossando per un esempio vestito sfoggiato, e maniere rozze e torve nel rappresentare un personaggio ingenuo, nobile, e virtuoso.

L'occhio ha continuamente dinanzi a sè in uno con la persona dell'attore, anche l'espressione dei di lui pensieri, e delle sensazioni. Ogni sguardo dell'attore in ogni istante è significativo, trovisi egli in istato d'espressione effettiva d'un determinato affetto, od anche in istato di tranquillità, d'indifferenza di distrazione. L'indifferenza, la tranquillità, la distrazione non devono esser mai dell'attore, ma della persona rappresentata. La menoma pausa nell'espressione è pausa nell'illusione: e l'illusione, ch'è la vita della scena, per poco che venga trascurata, vien meno. L'attore adunque ponga mente a non parere, finito che ha il suo parlare, trascurato di sè, ed aspettare a riscuotersi soltanto a qualche passo di rimarco; egli deve aver presente, che lo spettatore affisa col medesim'occhio l'attore parlante, ed il tacente: e sopra tutto non giri mai lo sguardo ozioso, o curioso per le logge o per la platea.

Qualunque affetto viene modificato dalle persone con cui si conversa. Sia uno fieramente sdegnato contro un inferiore, ed un superiore per la medesima cagione: e venga in iscena prima l'inferiore, e poi il superiore. Egli esalerà tal quale l'ira sua col primo: e

col secondo la esporrà invece velata di riverenza.

L'attore novello guardisi da certa rigidezza di movimenti, da quel non so che d'interrotto, slegato, macchinale ch'è proprio del suo atteggiarsi, e che ad un tempo offende verità ed avvenenza. Siaci concatenata gradazione nei suoi passaggi. Se egli terrà un discorso, finito il quale, per avere esaurite le sue idee, debba scostarsi dal suo compagno di dialogo, egli non volga a lui ad un tratto le spalle tosto pronunciata l'ultima parola; ma invece prima di venir al termine del suo parlare incominci a mettersi in positura d'andarsene; pronunciando le ultime parole, faccia un mezzo giro di conversione; e quando pronuncia le ultime, siasi diggià avviato partendo.

CAPITOLO V.

DELLE ESPRESSIONI.

I tre elementi della mimica commisti assieme costituiscono un'espressione: e per quanto innumerevoli siano le espressioni possibili, esse nulladimeno riduconsi alle sole tre classi:

Sintomatiche o fisiologiche.

Espansionali, dette da Cicerone *Significatio. Animi affectionum*,

Artificiali, che soddividonsi in *contraffacenti*, dette da Cicerone *Demonstratio. Gestu scenico verba exprimente*; *Convenzionali*, che abbracciano anche i vari caratteri individuali e *Bernesche* appartenenti al *Caratterista.*

Per le espressioni *sintomatiche* è necessario il ricorrere alla scienza fisica, onde conoscere la storia, e le gradazioni, ed alle osservazioni in società onde sapere scendere dal sommo all'imo, ed ascender dall'imo al sommo dell' arco d'un' espressione qualunque, per guisa che lo spettatore consideri, illudendosi, il come la sonnolenza si vada a smarrire nell'addormentarsi, e quanto questo riesca diverso dal risvegliarsi che per minuti gradi si riduce fino allo stato d'assoluta limpida veglia. Quadra simile raziocinio pel dolore

di capo, per lo stato di convalescenza, pel riso, per la sordità sulle cui multiformi espressioni poggia fino per intero qualche produzione teatrale, dovendo i sordi udire alcune cose, ed altre no, ed alcune comprendere appieno, ed altre solo in parte, locchè produce un sommo effetto in iscena. Quadra simile raziocinio pel balbettare, pel sonnambulismo a lungo e minutamente e con assoluta verità descritto dal P. Soave, pel vaneggiamento, per le convulsioni finte e vere, nel che potrà l' attore prender lezione da qualche signora; pel capogiro, per la sensazione di ferite, schiaffi, battiture ricevute, d'ammaccature per cadute; pel languore universale procedente da lunga fame sostenuta; pel senso di quasi aberrazione di mente cagionato da inedia sostenuta in lunga prigionia non mai confortata da visita di conoscente. Quadra pel zoppicare, pel pianto di varie maniere, pel senso di stanchezza, per l'ansare arrestandosi dopo rapida corsa, per l'infigardaggine abituale, per la consueta precipitazion di parole, o viceversa, per l'azione tardissima e le voce languida asmatica, per l'astrazione abituale di mente, pel portamento del vecchio in genere, ed altre. Tutte le quali espressioni eseguite scegliendo il più vero, ed il più bello, sono altrettante gemme per la drammatica; laddove essendo eseguite a caso, distruggono l'illusione ed annojano. Essendo facile l' erudirsene con l'osservarle

quando accadono realmente, noi in loro vece descriveremo nel seguente capitolo una classe delle sintomatiche, per la quale non basterebbe una semplice osservazione alla sfuggita.

Le espressioni *espansionali*, avendo per iscopo il significare lo stato dell'animo hanno una ragguardevole estensione che noi ora delineeremo di volo affinchè il lettore se ne formi un' adeguata idea.

Le passioni tutte del selvaggio riduconsi alle sole elementari elementarmente prese, non essendo egli inviluppato ai sentimenti estetici, ed ai tanti bisogni fittizj prodotti dalla raffinata società, ciascuno dei quali crea una passione a parte. Diffatti percorrendo il mondo civilizzato, noi ravvisiamo una *gradazione* di passioni nazionali dall'abbrutito esquimále al divinizzato europeo, ascendendo la scala della civilizzazione; e dando un'occhiata a ciascuna nazione, noi ravvisiamo una *serie* di passioni nazionali, avendo ciascuna nazione un modo di vedere e sentire suo particolare che infonde ai di lei individui alcune passioni esclusive. Inoltre sonovi le passioni particolari proprie di ciascun secolo. Venendo poi a ciascuna nazione presa in massa, troviamo una serie di passioni dall'infima condizione in società, fino alla più elevata; le quali passioni sono proprie esclusive d'ogni singola classe componente. Percorrendo in Robertson ed in altri la storia d'America, e percorrendo nei navigatori

la storia del sistema di vita di tutti i popoli, trovansi le passioni d'esclusiva da me indicata, avendo le passioni la fonte nell'immaginativa che le produce, facendo pullular desiderj per ciò che le è noto, e riversandole sul cuore ove innondano, spumano, infuriano come mare in tempesta. Ricorrendo alla mitologia, alla superstizione ed alla galanteria, ritroviamo il carattere d'unicità nelle passioni, i gusti ed i varj sentimenti degli Dei, e Semidei preposti all'Averno, ed all'Olimpo, come negli Elisi quelli degli avventurati, ed oltre ciò una schiera di paradisi presso i poeti di tutte le nazioni, i quali suppongono nuove passioni, nuovi sentimenti, e quindi nuove espressioni drammatiche, poichè nelle medesime terrene passioni colà trasportate, basta la supposizione che ciascuno ivi abbia forma aerea per produrre una affatto nuova caratteristica. I genj, i silfi, le fate, i maghi, le streghe sono esseri singolarissimi per sè medesimi, e quindi aventi le passioni comuni diverse dalle nostre, ed oltre ciò hanno le loro particolari. L'augusta nostra religione nella sublime esistenza delle varie schiere degli angeli e degli eletti, ne offre nelle rappresentazioni caratteristiche ancora più singolari. Basta leggere Dante e Klopstok per limpidamente vederlo. Sembrami con questi cenni d'aver schiusa al drammatico una sfera che oltrepassa le più remote stelle dei due opposti cerchj dell'orizzonte di tutta la crea-

zione, e che persuaderannosi quindi gli attori dopo lettili, richiedere la drammatica non solo un corredo di cognizioni, ma un corredo tale che abbracci cielo e terra, ammenocchè non intendessero rappresentare l'innamorato Plutone mirante Proserpina, come Paolo affissava Virginia, come Abelardo Eloisa, come Orosmane Zaira, come Marte Ciprigna, come Croco Smilace, come Amore Psiche, come Ondorato Celuta, come Abbadóna il perduto Angelo amico, e così procedendo per tutte le gradazioni di voce, gesto ed atteggiamento particolarmente convenienti a ciascuna delle indicate classi, in tutte le passioni comuni a tutte, e nelle passioni d'esclusiva appartenenza d'ogni singola. Povere rappresentazioni allegoriche e di costume: illujate col fango, di gemme che siete! e veramente onnindulgentissimi spettatori. Voglion esser profondamente meditate nei poeti le descrizioni delle passioni, dei sentimenti, delle idee dei personaggi allegorici, il vestito in carattere essendo il meno, onde apprenderle nella loro essenza, poichè fissate una volta le passioni elementari, ed i caratteri pur elementari, tutto il rimanente non è che modificazione di quelle e di questi, la cui applicazione riesce facile mediante la conoscenza delle teorie drammatiche. Sonovi dei casi d'espressione espansionale che vanno eseguite con la sola pantomima, e risguardan esse le comparse, le quali o de-

vono eseguire evoluzioni militari, o perchè rappresentano seguaci di corte, sacerdoti pagani, damigelle, pastori e simili, devono mutamente prender parte alla scena parlante, e promuover esse pure il totale dell'illusione negli spettatori. Io ne ho dato un esempio alla fine del Capitolo VIII, caratterizzandole col nome di *Serie delle espressioni pittoriche.* Militari che errino le evoluzioni: comparse che necessariamente devono prender parte col sentimento all'azione, ed invece coi gesti, e gli atteggiamenti esprimano tutt'altro di ciò che richiedesi, o sbadiglino, o guatino curiosamente gli spettatori, distruggono affatto l'illusione, e quindi l'effetto della scena. Perciò i comici finiscano dal trascurare quasi intieramente l'istruzione delle comparse, e riflettano che quand'anche gli attori parlanti recitassero a meraviglia, le sguajataggini delle comparse bastano a render nullo il loro recitare, e perfino destando balordamente al riso, a tramutare una scena d'alto interesse in una assoluta burattinata; mostruosità che pur troppo contro tutti i dettami del senso comune, accade con somma frequenza, e muta gli spettacoli in baccanáli da piazza.

Le espressioni *sintomatiche, ed espansionali* procedono necessariamente dal fisico dell'uomo, e dalla vicendevole reazione di questo, e dell'anima: e perciò sono esse gli elementi cardinali della drammatica; sono dettate da na-

tura, e com'essa immutabili, semplici e significanti. Non potendo l'uomo, nemmeno per istanti, divenir altra cosa da sè medesimo, lo accompagnan esse inseparabilmente dalla culla alla tomba, e nel silenzio della tomba medesima hanno il potere sennon di rianimare l'estinto, almeno di eccitar affetti, e rimembranze nelle persone a lui care, e conservar in esse di lui la memoria. Le artificiali invece procedendo dalla società, sono com'essa varie, incostanti, e talvolta meschine ed affettate. Ogni bosco, ogni monte, ogni piaggia, ogni calle cittadino, e perfino ogni brigata ha le sue. Ogni uomo poi seco ne reca un corredo. Di esse le *contraffacenti* suddividonsi in *macchinali*, e *premeditate*.

Le *macchinali* tengono in perpetuo moto il volgo, il quale non conoscendosi gran fatto di stile, nè valendo perciò ad esprimer per frasi le sue idee tal quali le sente, e volendo pur esprimerle in qualche maniera con la forza dell'evidenza, sostiene immane fatica nel diagolare, contorcendosi in mille guise per trasformare il suo corpo in altrettante figure che esprimano simbolicamente le parole che va pronunciando. Egli è come un rottolo di jeroglifici Egiziani, che va svolgendosi durante il discorso.

Le premeditate avendo per iscorta il raziocinio, riescono più finite, più regolari delle prime, le quali invece talora riescono più significanti perchè dettate dall'istantaneo sen-

tire. Molte parole in origine, quanto al suono, sono espressioni *contraffacenti macchinali*, e lo sono molte frasi, come quel verso di Virgilio, dipingente il corso d'un cavallo.

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.

Le espressioni *artificiali convenzionali*, o sien esse *nazionali*, o di *galateo*, di *condizione* o *ceto*, o risguardino i *caratteri individuali*, hanno forme più decise e sciolte delle *contraffacenti*, perchè queste sono casuali, e l'altre invece abituali, non potendo l'attore aver acquistata quell'abitudine di molti anni d'esprimerle che supponesi nel personaggio ch'egli rappresenta, a meno chè per accidente il personaggio rappresentato e l'attore non sieno della medesima nazione, condizione, e carattere.

Le espressioni *artificiali bernesche* sono un eccesso in più od in meno di tutte le altre classi d'espressioni finora accennate. La sproporzione limitata entro una certa sfera avente per confine il disgusto, ed il timore, genera il riso quando è accoppiata alla novità. Questa circoscritta sproporzione appartiene così alla voce, come ai gesti, ed agli atteggiamenti; ed è come le espressioni *sintomatiche* ed *espansionali fondate in natura*. Talvolta questa madre degli esseri gode trastullarsi creando individui le cui espressioni sono in una certa mite disarmonia col loro tutto, dotandoli di vocine da bambocci, ed organizzandoli per

guisa che ogni loro gesto ed atteggiamento sia modellato sulle espressioni *sintomatiche*, ed *espansionali*, ma con proporzioni diverse, o a dir meglio risaltanti sproporzioni, le quali dopo aver colpito l'occhio, passano all'intelletto, che ravvisandone la curiosa sconvenevolezza, ne prova un piacere onde deriva il riso. Varian esse secondo gl'individui, ed il valente caratterista deve quindi sopra tutto isfuggire la monotonia, e riuscire un Giano secondo i personaggi varj che rappresenta.

CAPITOLO VI.

DELLE ESPRESSIONI SINTOMATICHE.

Baldassare Poli nel suo saggio filosofico sui moderni Filosofi Naturalisti così definisce le *espressioni sintomatiche*, da lui dette *sentimenti fisici*. *Sentimenti fisici sono quelli che possono dirsi vere sensazioni, come la fame, la sete, le vibrazioni della luce, i movimenti regolari o irregolari degli organi, e tutte quelle modificazioni di piacere, e di dolore che provansi all'azione tanto variata degli oggetti. Questi sentimenti dividonsi naturalmente in piacevoli e dispiacevoli fino al massimo grado della gioja, e dell'ambascia, ed acquistano il loro massimo incremento dalla forza dell'immaginazione e del carattere.*

Ommettendo il parafrasare questo cenno succoso, svolgendo teorie organologiche, e psicologiche, le quali mi svierebbero dalla somma concisione che mi sono prefissa, io senza più mi fo a dilucidarlo con alquante descrizioni delle più interessanti per l'attore.

Il primo impulso ad amare. Quest'affezione, con isquisitezza di gusto dipinta da varj poeti, è una sorta di malattia che non saprebbesi

ben definire, è una perturbazione prodotta da un desiderio vago, incerto, è il provar entro noi una certa inquietudine, un mancamento, un'angustia di cui non sappiamo renderci ragione, ossia un provare un appetito e non ben conoscerne l'oggetto. L'atteggiamento proprio di tale affezione è l'agitarsi d'ogn'intorno, l'andare innanzi e indietro, lo stropicciarsi le mani, lo stenderle cercando d'afferrar quà e colà, un moltiplicare i movimenti, ma senza che siavi un movimento che tenga, che indichi veruno scopo determinato, costante.

Attesa. In quest'espressione può predominar il cuore, e può invece predominar l'intelletto. Ecco un esempio in cui predomina il cuore. Quando Giulietta nell'opera di Gotter e Benda, aspettando Romeo, ad un tratto esclama: *Odi uno stroppicìo di piedi!* ella pende ad ogn'aura incerta di romore, nè osa muoversi di luogo per tema di non poter ben udire d'onde venga il romore; e da quel lato posa tutta sull'un piede ben piantato e fermo, mentre che l'altro, la cui punta appena lambe il suolo, traballa, e tutto il rimanente del corpo mostra certa contensione d'attività. I di lei occhi sono aperti, spalancati come se fossero ghiotti di cogliere quanti più raggi di luce è possibile da un oggetto che non è ancora lì; la mano dal lato d'onde viene il romore levasi verso l'occhio, anch'essa come facesse di fermar un suono; l'altra per istinto

dell'equilibrio stendesi un poco indietro staccandosi dal corpo, e volgesi quasi procacciando di tener lungi ogni disturbo; e finalmente la bocca rimansi semiaperta, intenta essa pure a render servigio all'udito. Poichè ciò che nè vedere, nè pigliare si può, l'occhio vorrebbe pur vederlo, la mano toccarlo, il corpo tutto muovervisi alla rincontra.

Ecco la variante della medesima espressione, se invece del cuore predominasse in essa l'intelletto vôlto al conseguimento d'una idea. In tal caso gli occhi anzicchè esser spalancati, saranno ristretti ed immobilmente fissi, la bocca chiusa, quella mano che era aperta protesa dal lato del romore, sarà invece contratta, e l'indice della mano apposto alle labbra.

Stiasi invece in ascolto con timore, in tal caso il corpo non piegherà come prima, ma starà in guisa aerea in procinto di spiccarsi; ambedue le ginocchia piegantisi; quel piede con che Giulietta stava come in bilico, poserà ora sodamente quasi come l'altro, e sarà allungato un poco più in fuori in atto di pronta fuga. Quest'atteggiamento esprime desiderio, e timore di periglio, o di rimaner svergognato venendo scoperto in tale attitudine.

Curiosità. Un curioso richiede una notizia con quell' inchinamento della persona, e con quella mano aperta piatta con che un povero chiede per nostra Signora un soldo, od un tozzo di pane.

Ascoltatore, e guardatore curioso. L' ascoltatore curioso volge il capo, ad atteggia il corpo tutt' altrimenti del guardatore curioso. Ambedue s' inchinano un poco da un lato; ma questi un po' più innanzi, cioè dirittamente all' oggetto.

Ascoltatore, e narratore entusiasti. Se un narratore entusiasta, ha un ascoltatore infatuato, vannosi amendue a vicenda pigliando ora per la mano, ora pel braccio, ora pel capo; e l'uno scuote ed eccita l'altro quando quegli illanguidisce l'azione, o lascia cadere il discorso. Inoltre colui che ascolta atteggiasi di raccapriccio.

Allibimento. Quand' altri ci presenta narrando un bene di cui siam ghiotti, tosto c' immedesimiamo così appieno in quel racconto, che negli atti e nel volto portiamo scolpita la narrazione, e per così dire ne dipingiamo le parole.

Deliquio, e morte. Non devono esser rappresentati spaventevoli quali sono in effetto. Leggieri movimenti, un inclinar di capo simile a chi si addormenta, una voce rotta e languente, ma non rantolosa; in concreto un' espressione di morte quale da nessuno ottiensi, ma da tutti si desidera, ecco ciò che rappresentar deve l'attore. Quanto alla morte si è osservato, che i moribondi traggono talora le mani del letto, e colle dita vanno razzolando le coltri. Quindi rappresentando un tale stato sulle scene, dovrà l'attore com-

muover lievemente le dita del braccio fatto già immobile, e con esse pizzicando le vesti sollalzantisi intorno, spirare qual estremo albôre effuso da lume che si spegne.

Approvazione, e disapprovazione. Se persuade l' altrui narrazione od il ragionare, moviamo il capo verso lui; in caso opposto lo andiam crollando di qua di là, ed allontanandolo; la qual direzione è volentieri seguita dagli occhi.

Cadute. Nelle cadute il precipitar a terra di colpo è grave difetto, dovendosi invece declinar mollemente e con lentezza.

Cupidità fisica. Essa fa spinger oltre tutti gli altri quell' organo che meglio può soddisfarla, il qual organo è nell' uditore l'orecchio, nel fiutatore il naso, e quando l' oggetto può esser fisicamente afferrato, sono le mani, le quali si aprono ed allungano dirittamente, piatte ove sia da ricevere alcuna cosa, rovesciate ove sia da tirar a sè ed afferrare; il passo è celere, non però sì impetuoso e rigido come nella collera. Gli occhi sono fiammeggianti, i muscoli pronti, le guance infocate; il passo veloce o tardo, le braccia o i piedi più o meno protesi, il capo più o meno deviante dalla perpendicolare, ma pur deviante, poichè tutti indistintamente i desiderj hanno la proprietà d' obbliquare il corpo. In caso di men vivo desiderio, le mani mettonsi leggiermente a giuoco, e traggonsi avanti. I desiderj protendono molto le

braccia verso l' oggetto, e lasciano immoti i piedi.

Timore. Chi teme perire sotto le rovine d' un edificio, fugge tenendo sempre il capo chino, od anche riparandolo con le mani. Chi trepida all' imminente trafittura d' un pugnale, si fa scudo del braccio al petto. Chi vedesi venir fra' piedi un oggetto malefico, come sarebbe un serpente, fugge a gambe alzate; laddove chi vede un periglio che d' alto il minaccia di piombargli sopra, ned abbia scampo da quello, si accovaccia tremante.

Il timore muove quasi tutti i sensi a ritraersi dall' oggetto temuto, fa stringer le spalle, serrar le braccia al corpo, e le mani, e riunir e piegar tutte le parti con tremito universale. Egualmente che dagli oggetti fisici spaventevoli, l' uomo si trae indietro spaventato anche dalle proprie idee, o dalle altrui comunicategli, che lo inorridiscono. I sintomi generali del timore sono i brividi, i tremiti, il cangiar di colore.

Generalmente in caso di timore si rivolge il corpo solo dopo aver dato alcuni passi addietro in linea retta, e talora barcollando; particolarmente quando si si proponga di tener d' occhio il paventato oggetto per misurar bene l' estension del pericolo, ed a tempo opportuno involarvisi. Quindi anche nei gravissimi spaventi devesi fuggire volgendo le spalle all' oggetto che intimorisce, soltanto

dopo aver corso alcun tratto indietro senza volgersi.

Quando si è compresi da timore, o da spavento si spalancano gli occhi a meglio riconoscere l' oggetto minacciante, ed apresi la bocca affine di prestar più fo[illegible] all' udito, perchè il desiderio di riconoscer e misurar il pericolo è quasi sempre unito a quello di salvarsi che dura anche dopo essersi dati alla fuga. Se l' oggetto temuto è visibile, il fuggitivo ad ogni piè sospinto, dà uno sguardo alle spalle; se è udibile in fuggendo porge l'orecchio verso donde procede il romore. Se però fuggesi intimoriti allo scoppio d'un fulmine, non si volge il capo indietro, ma recansi le mani davanti agli occhi coprendoli.

Il desiderio poi di salvarsi non fuggendo, ma affrontando l'oggetto malefico manifestasi

1. Quando l'uomo, presente l'oggetto, non è intieramente sopraffatto da timore.

2. Quando l'uomo veggasi chiuso ogni adito alla fuga.

3. Nell'impeto primo dello spavento, il quale è sovente un misto di sorpresa, di timore e di collera. Il timore fa retrocedere ed impallidire; la sorpresa fa sostare in quell'atteggiamento retrogrado; amendue fanno spalancare occhi e labbra; ultima irrompe l'ira, fa arrossire nel volto, e sospinge con violenza il braccio all'incontro del pericolo, la quale però non ha luogo quando eccede il timore.

Lo spavento curva eccessivamente il corpo, leva alte, ed irrigidisce molto le braccia, ed appena schiude gli occhi e la bocca.

Brama. Chi anela a vendicarsi, od a pigliarsi piacere, se d'improvviso ode venirsi alle spalle romore nuncio della presenza dell'anelato obbietto, rivolge il corpo nell'atto medesimo che dà alcuni passi indietro.

Barbaglio di luce. Chi è abbagliato da improvvisa e troppo fervida luce, volge la testa serrando le palpébre, oppure si fa il solecchio.

Schifo, o ribrezzo. Chi s'incontra in oggetti stomachevoli, o d'onta e di spavento, volge lo sguardo e la testa.

Scompiglio d'orecchio. Chi è offeso da stridulo suono e disarmonico, o spaventato da fragor di tuono, o d'altro romor fortissimo, o inorridito da orrenda bestemmia, turasi gli orecchi, e rivolge il capo.

Abbraccio. Due di differente statura si ricercano in maniera diversa. Il bambino anelante di ricoverarsi fra le braccia della madre, alzasi sulle punte de' piedi, si allunga quanto può di tutta la personcina, stende tutti quanti i muscoli, e solleva le braccia oltre il capo; mentre la madre, che brama anch'essa di recarselo al seno, curva il tronco, e piega fors'anco il ginocchio, e cala giù le braccia ad allettare il pargoletto che vi accorre.

Sono inoltre espressioni *sintomatiche*:

L'addormentarsi.

Il sembiante mesto negli avversi casi, e sereno nei prosperi.

I moti con cui la mano accorre a sostener il capo aggravato e dolente.

La curiosità con la quale investighiamo gli oggetti esterni per ben ravvisarli.

CAPITOLO VII.

DELLE ESPRESSIONI ESPANSIONALI.

Sulla *patognomònica*, scienza avente per iscopo l'interpretar le passioni nell'azione e nel movimento, e scienza incontrastabile, poichè è certa la relazione tra le passioni operanti dell'anima, e tra i gesti e gli atteggiamenti, poggiano le *espressioni espansionali* che qui per noi descrivonsi; ommettendo le cronologiche e metafisiche discussioni poco omogenee alla massa degli attori di cui tentasi la riforma; per non annojar i quali vengo immediatamente ai particolari.

Le espressioni espansionali sono un'effusione dell'anima e del cuore, e dipingono altrui le nostre idee, gli affetti, i desiderj come detta natura, vale a dire indipendentemente dall'arte e dagli usi. Quindi ciascuna idea, ciascun affetto, ciascun desiderio non ammette che una sola espressione *espansionàle*, poichè quantunque l'età, il sesso, il carattere nazionale, e cent'altre cose modifichino quell'espressione, tali cose sono estranee all'espressione stessa, della quale soltanto nel suo essere primitivo noi faremo parola, poichè insegnata essa, basta alquanto uso

del mondo, ed assennatezza nell'attore per rinvenire da sè le aggiunte artificiali, prodotte dalle sopra indicate cause, e dalle caratteristiche proprie d'ogni singolo individuo nel fisico e nel morale.

Un esempio diffenderà luce in argomento. L'Europeo esprime il rispetto e la venerazione col nudarsi il capo; l'Orientale invece se lo copre; quegli nella massima effusione del rispetto curva soltanto il capo e il dosso, e tutt'al più piega il ginocchio; questi in simil caso nasconde il capo, e prostrasi faccia a terra. Ora lo scoprirsi il capo dall'Europeo non è espression di natura, ma una illusione all'antica usanza de' romani, presso cui i servi non portavano cappello. Quindi tòlto via ciò che negli Europei deriva da allusione, e negli Orientali da esuberante entusiasmo, non rimane alla perfine altro che il segno naturale caratteristico del rispetto, cioè l'abbassarsi o il raccorciarsi del corpo. Nell'un estremo poi il grado sommo di tale espressione, è quello dell'uom che rendesi parallello alla terra, buttandosi bocconi; e perdendo tutta la dimensione della sua altezza, e nell'estremo opposto il grado minimo è quello dell'uomo che appena china alquanto il capo, od anche in surrogazione piega soltanto la mano. Quindi risulta che il chinarsi è un segno naturale, ed essenziale alla cosa, perchè è tanto universale che trovasi presso tutte le nazioni, in tutte le condizioni, in

tutti i caratteri, in ambi i sessi, sebbene con varie modificazioni. Viceversa il segno di superbia è l'estollere il capo, ed allungar il corpo fino a reggersi in punta di piedi, a vie meglio parere di sovrastare altrui.

Similmente avviene rapporto alle varie condizioni. Toccarsi la mano, baciarsi, abbracciarsi, sono tre espressioni di protestata amicizia, delle quali le prima è la più debole, l'ultima la più forte.

Amore. Veggasi *il primo impulso ad amare nel cap.* VI. — L'espressione dell'amore sente piucchè altro quel vago e indeterminato che è proprio della contentezza tranquilla; epperò lo comprenderemo sotto il nome d'amicizia, e d'affezione, le quali caratterizzano meglio le sensazioni aventi per distintivo un' isquisita tenerezza e dolcezza. L'amor tenero tranquillo non ha collegamento colla pazza gioia romorosa, quantunque amendue felicitino. L'amore, tutto in sè raccolto, simpatizza tanto volentieri con la solitudine dei boschi, si gode all'agitarsi dell'aure l'alte cime degli alberi, al lento mormorio dei ruscelli; è un languore chéto, delizioso, un godimento dolce, tranquillo; è in fine una delle più lusinghiere, una delle più omogenee sensazioni. L'amor tranquillo sdrucciola pianamente di delizie in delizie, di bellezza in bellezza, lega l'una all'altra tutte le sue idee così dolcemente, così sfumatamente, le percorre e le penetra così a bell'agio che nulla più. Lo stato abituale del-

l'amore è la melanconia, lo stato intermitente è la tristezza, e lo stato fugace è la gioja.

L'amore languorifero, e la tranquilla melanconia deliziosa collegansi agevolmente assieme, poichè amendue hanno la medesima seguenza d'idee procedente con simigliantissima lentezza, compostezza, ed eguaglianza. L' affezione melanconica deriva, come dice Chateaubriand, da tre fondi le sue idee, cioè I. *Le scene della natura*, II. *L' indefinito delle rimembranze*, III. *I sentimenti religiosi.* Non saprebbesi definire la melanconia che ad un poeta inspirano le solinghe scene della natura, ma è certo che ad ogni occhiata egli ne liba un sorso, e gode quindi mescer l'anima sua al mormorio dei venti che soli abitano i deserti. Pel poeta un'onda che si dilegua è la vita, una foglia che scende a terra è l'uomo. Per lui la melanconia annida in tutti i solitarj luoghi campestri; ella rassomiglia alla sventurata Eco della Mitologia, che venne consunta dal dolore, e a quel dolor sopravvive, divenuta invisibile abitatrice delle rupi della montagna. Quella melanconia si accoppia volontieri al raziocinio, ma lo tramuta in sentimento. La melanconia ispirata dall'*indefinito delle rimembranze*, gode rivolger lo sguardo bramoso di conforto alla prima età della vita, che suol esser infiorata da giuliva spensierata innocenza; su cui non spuntarono ancora le spine di deluse speranze adombrate dalle cupe nubi d'un infausto av-

venire; e con amarezza fuggendo dal presente e dal futuro; tenta ripristinarsi l' immagine del nativo tetto paterno, dei piaceri, delle follìe, dei giuochi infantili, e ripor il piede, stanco, a riposar soavemente sulle molli erbette, ed i fiori odorosi di quel sereno orizzonte. Quelle piacenti rimembranze suonano in cuore quasi eco delle passioni, e i da lungo tempo non uditi suoni che esse modulano nuovamente; appunto pel loro rigustarsi dopo lunga assenza, spirano un non so che di vago e melanconico più seducente e commovitore dell'accento della più lieta presentanea passione. La melanconia procedente dai sentimenti religiosi sente la voluttà del mistero lusingata dalla speranza, ed il di lei patetico fu assai bene sfiorato da Pope; Dryden, Shascpir, Gray, Hervey, e M. Neker. È consolante l'accento della speranza che spunta dal fondo del sepolcro, poichè il solo vederlo il cuore ha bisogno assoluto di conforto, e la religione offre un raro conforto.

Dall'affezione malinconica procede l'amore di tutte le anime sensibili per la solitudine, il quale amore dagli ignoranti, e dagli uomini corrotti vorrebbesi, ma inutilmente, far passare per indizio d' un carattere malvagio. Invece il malvagio abbisogna continuamente del frastuono della società per tener assopiti i suoi rimorsi; abbisogna continuamente del frastuono della società il raggiratore perchè la società è l'uccelliera dov'egli fa continua-

mente ricca preda; del frastuono della società in fine abbisognano il vano, l'ambizioso, e tutti i viziosi, perchè la società somministra continuo alimento alle loro vergognose passioni. Ma l'uomo retto, l' uomo d' ingegno, dotato di sentimenti estetici non avendo rimorsi da addormentare, non progetti di astute rapine da eseguire, non ridicole pretese d' essere un semidio perchè più ricco, più nobile, o più potente di molti, non cariche luminose da carpire vilmente strisciando qual verme fra i piedi dei grandi; non nazioni da devastare col flagello della guerra, l'uomo virtuoso è il solo che ama la solitudine appunto perchè virtuoso come è comprovato dalla storia sacra, e profana. Egli è per questo che in tutti gli autori di sentimento, e nei moralisti trovansi continui elogi della solitudine. Perlocchè M. de Claville nel suo *Trattato del vero merito*, *pag.* 228, *e* 231 così li esprime » *Incominciasi a divenir saggio, quando incominciasi a tener in pregio la solitudine. Quali soavi momenti trascorre quegli che sa contemplare tranquillo in cuore e riconoscente tutte le meraviglie della natura! che sa meditare sulle tante impertinenze che guastano il mondo! che sa riposando sul margine d'un sonoro ruscelletto, ora lasciar aleggiare la sua immaginazione su mille innocenti oggetti, ed ora ingegnosamente sorridere con Orazio! Questo modo di pensare è comune a tutti quelli che sono dotati di raziocinio* ».

Quando ci stanno dinanzi agli occhi oggetti d'amore e di piaceri, il corpo si atteggia nella seguente guisa. Il capo piega alquanto dall'un lato; le palpebre velano l'occhio più dell'usato, il quale gira tranquillo nella direzione dell'oggetto; la bocca è socchiusa; la respirazione lenta e rotta a quando a quando da profondo sospiro; tutto il corpo in sè raggruppato, e le mani sbadatamente penzoloni ai lati. E tale atteggiamento è accompagnato da interna sensazione di languore e di deliquio. Giusta il grado di bellezza dell'oggetto, e di suscettibilità di chi n'è preso, spiccano più o meno gagliardi i tratti mentovati.

La prima essenziale tendenza d'amore è a consorteria ed unione. Quindi gli amanti dannosi e stringonsi le mani, unisconsi braccio a braccio, si avvinghiano al corpo ed al collo, posano il capo sul petto l'uno dall'altro, scaldano gota a gota, premono labbro a labbro. L'amore incita a perfezionare e magnificare le doti morali, intellettuali e fisiche dell'oggetto amato. E se una delle preminenti doti di questo sia la bellezza, volge ogni cura a conservarla, accrescerla; tenerne lungi ogni menoma cosa che potesse diminuirla. Schröeder ricuperata appena la profuga figlia, nell'udire le giustificazioni della di lei innocenza, con mano sospesa e tremante, frammettendo affettuose esortazioni, le va ravviando i capelli che le scendono scomposti sulla fronte dopo la notte da essa passata senza riposo;

il quale è un amorosissimo tratto procedente dal segreto desiderio di sgomberare dal volto dell'amata figlia come i capelli, così ogni nube di rimasa tristezza, e più svelatamente considerare quel caro volto.

C'è un caso in cui l'amore produce *contraffazione*; ed eccolo. L'appassionato amante ove sia divenuto ammiratore della sua diletta, va in sè ricopiando le di lei caratteristiche coll'imitare per un esempio il sussiego e l'alterezza nella fisionomia e nel portamento: ma framezzo a quegli atti *contraffacenti*, pur si ravvisa il placido languore degli occhi innamorati, il dolce schiudersi delle labbra imploranti mercede, il tenero sorriso che aleggia sulle labbra e sulle di lui gote. Dal che proviene in lui una foggia d'atteggiamento biforme, un'espressione quasi quella della grazia, ove si compongono insieme dignità ed orgoglio dell'amata, tenerezza e adorazione dell'amante.

L'innamorato sollecita una dichiarazione d'amore con quell'inchinamento di capo, e con quella mano aperta piatta con cui un povero chiede per nostra Signora un soldo; od un tozzo di pane.

L'amore impetuoso al pari dell'ira, travolve nel suo vortice tutti gli oggetti circostanti. Quindi, per un esempio, l'amor gioviale, non solo quando è privo dell'oggetto suo proprio, ma sovente anche nell'ebbrezza del possedimento, si espande in atti di be-

neficenza, di benevolenza in abbracciari, e simili verso i circostanti.

È impossibile non solo l'immediato, ma eziandio il vicino passaggio dal furor sommo della gelosia all'amore più tenero. La gelosia, benchè cagionata da amore, scuote fino al pianto, scoppia in dolor violento; nel rammentare i pregi, e le carezze dell'oggetto amato induce dolore amarissimo, quindi furor di vendetta, e non mai la soavità languorifera dell'amore. La gelosia è sempre un misto d'odio e d'amore, ossia di vendetta e tristezza.

Melanconia. Stando in piedi, l'atteggiamento della pura melanconia è il tener penzoloni giù le mani come se pendessero di per sè, ed intrecciar appena lassamente la punta delle dita.

Nei seguenti cinque esempj supponniamo l'attore seduto, reggente con l'una mano il capo stanco e pesante.

1. Egli esprime pura e tranquilla melanconia se lascia posar tutto il capo discoperto sulla mano dischiusa, le cui dita stese per la lunghezza di quello gli si adattano mollemente, e vanno scherzando fra i capelli.

2. Egli esprime melanconia e sdegno se il pugno chiuso regge il capo meno pendente e più forte appoggiatovi.

3. Egli esprime melanconia e meditazione se la mano o languidamente distesa, o serrata a pugno non si appoggia alle tempie,

ma alla fronte al punto d'ombreggiar gli occhi.

4. Egli esprimo maggior affanno se la fronte si ripiega alquanto indietro, e perciò il mento sporge più innanzi.

5. Egli esprime profondo pensiere se l'indice posa solo dinanzi la fronte, e le altre dita, e il cavo della mano ombreggiano una porzione del volto. Quest'espressione di profondo pensiere può subire molte e varie gradazioni dell'espressione del dolore, dello sdegno, della tristezza.

Dolore. L'uomo addolorato che siede con dimesso sguardo presso la tomba del diletto amico, ove sente ad un tratto crescere intollerabile il peso della sua tristezza, sospirando leva al cielo i languidi occhi lagrimosi, e conseguito alcun alleviamento del cuore, ripiomba nella prima tristezza.

La profonda melanconia, e il dolor furente sono affetti distanti, non atti a collegarsi immediatamente, poichè l'una ha un andare lentissimo, che è precisamente uno strisciarsi, un soffermarsi anzicchè un proceder oltre; e l' altro ha invece un andare affrettato, ardito; ogni passo di quella è lieve, timoroso, debole; ogni passo di questo è forte, rapido, violento, i movimenti dell'una sono dolci, legati, sfumati; quelli dell' altro rozzi, disordinati, varianti.

Un rimasuglio di dolore vicino ad ispegnersi in melanconia assume il seguente at-

teggiamento. Tengonsi penzoloni le braccia, ma alquanto tese: le estremità delle dita si intrecciano alquanto serrate, e le mani a rovescio volgonsi al suolo. Le ciglia vanno tratte più in su che nell'atteggiamento della pura melanconia; ed in tutti i muscoli dee vedersi un rimasuglio d'affannosa tensione.

Tristezza. La tristezza è languida, inattiva, lenta, è un totale rilassamento di forze, un assoluto arrendersi cheto, senza resistere nè alla cagione, nè alla sensazione del male. Il primo senso di Niobe rimasa strema dei cari figli, è lo stordimento, il secondo è dolor furente, e finalmente il terzo è tristezza. La tristezza rende insensibili alle esterne sensazioni, ed agli oggetti. La tristezza è come un muro tra l'uomo e l'universo. La tristezza incomincia dal produrre certa svogliataggine e indifferenza; crescendo fa accasciare il corpo, il capo mal si regge e casca alquanto a sinistra; tutte le giunture del dorso, del collo, delle braccia, delle dita, delle ginocchia sono rilassate, le guance flosce, gli occhi o guatano immobili l'oggetto della tristezza, o se desso è lungi, stanno dimessi al suolo, e tutto il corpo tende a curvarsi al suolo; il muoversi delle membra è tardo, non ha vigore, nè brio, l'andatura è impedita, stentata, strisciante al suolo quasi i piedi fossero inceppati; tutte le espressioni delle altre sensazioni, e specialmente di quelle simpatiche, perdono dell'usato fuoco; il desiderio di pia-

cere scema, e con esso scema pur quello di prender interesse a chicchessia; l' esteriore è dirangolato; l'abbigliamento neglettissimo, fino all' esser incolto, mancante, sudicio; il volto pallido, il capo e per lo più la fronte posante lieve sull'aperta palma, gli occhi coperti da questa positura della mano; l'animo inclinato ad appartarsi dall'umano e raccogliersi in solitudine, la bocca socchiusa, il respiro lungo, sommesso, e rotto a quando a quando da profondi sospiri.

Dal sommo della tristezza curva al suolo, quasi irrigidita, ora affatto immobile, or lenta e faticosamente strascinantesi, ecco un passaggio a minor espressione. Facciasi tenere il capo non così cadente, le braccia non più spossate penzoloni, ma avviticchiate, le mani imbisacciate al petto, ma non tant' alto; ed ecco una fievole espressione della tristezza.

Benignità. La benignità è un misto dell'affabilità, della bontà e della sostenutezza della superbia.

Compassione. La compassione è un misto di noja e bontà.

Gratitudine. La gratitudine è puro amore, o pura riverenza.

Speranza. La speranza è desiderio misto a gioja e timore.

Diletto. Dato il caso che uno presti orecchio non per venire in chiaro d'alcun che,

ma per godere, per un esempio, piacevoli suoni venienti di lontano, egli si apposta origliando, con le braccia incrocicchiate, od in altra oziosa positura comunque; l'un piede stretto all'altro; gli occhi tranquilli, socchiusi, od anche chiusi affatto, il capo e forse tutto il corpo movendosi in battuta lievemente, e tutti i sensi dinotanti oziosità affinchè apparisca tutta la potenza dell'anima raggruppata in un solo obbietto a deliziarsi.

Contemplazione. Nella pura contemplazione, nel godimento del piacere, senza sollecitazione di forte desiderio, l'anima addormenta tutti gli altri sensi affine di suggersi tanto più chetamente la segreta voluttà per mezzo di quel solo che in quel punto ha per essa più attrattiva, e più le dà gusto.

Un caso di *contemplazione* è quando vorremmo attrarre a noi un certo che entro di noi stessi, un'idea amata. Un solitario chiedente a Dio il dono dell'interior luce e d'unirsi a lui in ispirito, avrà atteggiamento di uomo tutto in sè romito, mostrante nella fisonomia e nei moti il distacco delle cose terrene; le mani giunte, più o meno ripiegate indentro verso l'alto del petto, e le punte dei gomiti alquanto avanti; e più che sono bollenti, più che sono supplichevoli i suoi conáti verso Dio, più il globo dell'occhio si ruota in su, ascondesi sotto le palpébre, e non lascia quasi più vedere che il bianco.

Un altro caso di *contemplazione* è *l'amore* quando è divozione religiosa in sè raccolta; la quale fa il globo dell'occhio più velato, non mirante a verun punto preciso, e perciò meno scintillante, lo sguardo in sè ratratto quasi mirasse l'interno suo, tutto l'occhio appannato, torbido, nuvoloso. Nei bacchettoni, e fanatici quest' espressione è congiunta alla mestizia dell'occhio impostore, effetto delle sinistre idee di cui si pascono.

Estasi. Estasi di piacere indica intensione di piacevoli sensazioni, e può essere la voluttà la più languorifera, oppure la gioja la più vivace. L'estasi di piacere può venir rappresentata dal mimico:

1. Sotto forma d'un quasi deliquio, dove tutte le membra languono in delizioso abbandono, e gli occhi pressocchè velati delle palpebre, nuotano in mezzo al tranquillo sorriso.

2. Sotto forma d'una fisonomia tutta animata di gioja e brio, cogli occhi scintillanti di fuoco, le braccia aperte spalancate, e tutta quanta la persona che sembra sollevarsi di terra su per l'aria.

L'estasi tranquilla languorifera non si collega mai immediatamente all'angosciosa tremola paura. La prima ha un andamento lentissimo, l'altra prestissimo; la prima lo ha continuo, non interrotto, l'altra incostante, disuguale; la prima lo ha fermo, intero, l'altra mal sicuro, debole.

Ammirazione, e sorpresa. L'espressione dell'ammirazione sta nel voler comprender in noi un oggetto grande, quasi riempiente tutta la capacità di nostra contemplativa. Gli occhi e la bocca stannosi aperti e immobilmente fissi nell'oggetto; le ciglia sporgono alquanto in su; le braccia sono bensì un po' più presso al corpo di quello che nel desiderio vivace, ma pur sempre alquanto staccate; del rimanente tutto il corpo, ed i lineamenti del volto sono in riposo. Aggiungasi l'espandimento del petto, che qui è una *contraffazione.* In caso d'ammirazione le braccia si allargano quasi solo nel primo istante dello squadrare l'oggetto che colpisce, con occhi stupefatti, cioè allorquando l'anima si sforza d'afferrar vivamente l'oggetto, d'impadronirsene, di goderselo. Passato questo primo desiderio, si ravvicinano di bel nuovo le braccia al corpo.

L'ammirazione del sublime dipende da straordinaria grandezza tanto nell' intensità quanto nell'estensione di ciò che la cagiona. Tale ammirazione accompagnandosi quasi sempre colla maraviglia e col terrore, genera un piacere forte e commovente che per nulla rassomiglia a quelle tenere emozioni, a quei piacevoli titillamenti onde s'allegra e compiace l'animo nostro nelle ordinarie sensazioni del bello, cioè nelle sensazioni producenti i sentimenti *estetici;* che sono il sesto senso morale proprio soltanto dell' anime leggiadre.

L'atteggiamento dell'ammirazion del sublime è alquanto diverso; egli è una gradazione dell'altro in accrescitivo; imperocchè in questa il capo ed il corpo, proporzionalmente allo scopo, piegano alquanto indietro, l'occhio aperto è rivolto in su, e parimenti in questo caso, per mezzo d'una *contraffazione*, l'uomo s'innalza tutto quanto con la persona; benchè per altro piedi, mani, e lineamenti del volto rimangansi in calma. Che se la mano muovesi da principio, nol farà stendendosi all'innanzi, come nell' ammirazione del grande, ma invece alzandosi. Se l'ammirazione proviene dal vedere in altrui forze corporee straordinarie, anche le forze delle nostre membra simili a quelle si agiteranno, e moveranno similmente.

L' ammirazione dispregiativa usa il riso ironico, ed un certo crollar di capo.

La *sorpresa*, la quale non è che un grado maggiore d'*ammirazione*, non differisce da quest'ultima sennon nell'essere gli enunciati tratti più forti, più pronunciati; la bocca più aperta, gli occhi più fissi all'obbietto, le ciglia tirate più in su, la respirazione più trattenuta, ed anche maggiormente sospesa.

La sorpresa fa rimaner immobili nel preciso atteggiamento in che ella ci coglie.

In caso di stupore per stranezza di cose da altri narrate, l'uomo è soprappreso prima da confusione, da imbarazzo per tema di venir deriso mostrando crederle, dai presenti;

quindi a prima giunta si trae indietro dal narratore di cose inverosimili, o di paradossi e perfino si trae indietro come da uno spettro all'improvvisa vista d'un amico o creduto lontano le mille miglia, o creduto perduto per sempre, ed affisa gli occhi ansiosamente in volto all'amico onde paragonar l'uomo che allora vede con quello di cui serba l'immagine della fantasia. Quanto al narratore poi di cose strane, l'uditore vuol argomentare dai suoi sembianti s'egli parli davvero, o da scherzo, perlocchè gli move un lieve sorriso, o gli vibra uno sguardo accigliato, sprezzante, onde rilevare dagli occhi, dalle parole, dall'atteggiamento del volto la verità del pensiero.

La sorpresa fa ritrarre indietro, e l'amicizia fa che ci abbandoniamo innanzi. Al sopraggiungere fuor d'ogni aspettativa un diletto amico, il solo vero atteggiamento da assumersi è il movere coll'un piede un passo indietro, e piegare il corpo anch'esso alquanto indietro per effetto di sorpresa, mentre le braccia incomincieranno a protendersi per accoglierlo.

Il *dolore*, il *pentimento*, la *vendetta* inducono ad inveire contro sè medesimo percuotendosi il capo, la fronte, il petto, le guance, i fianchi, cioè quelle parti dove nel fervor delle passioni più infuria il sangue, e più fieramente palpitano i nervi, quasi che percuotendo quelle parti l'anima sedar volesse l' interno tumulto.

Rammarico, e rimorso. Lo sventurato cui rode senza posa un'idea persecutrice, insopportabile, per liberarsene studia ogni maniera di distrazione, volge qua e là gli occhi ed il corpo, piglia un tratto a fare una cosa, e quindi lascia ed imprende a farne un'altra, grattarsi la fronte quasi volesse cancellarne, annichilarne i sinistri pensieri che lo crucciano. Se quei sinistri pensieri gli cagionano rimorso e pentimento, egli oltre il grattarsi la fronte, la picchierà due volte lievemente in un luogo per indicar anche quest'ultimo sentimento. Se l'uomo pentendosi si riconosce per cagione del proprio male, egli in allora si straccia le chiome, si lacera le carni. Vedendo subitamente in uno specchio la propria scellerata immagine, egli in un primo empito romperà quello specchio per distruggerla. Tolto però quel caso di primo empito, egli invece teme d' ogni cosa, cerca involarsi, trema ad ogni foglia che cade, ad ogni sterpo agitato dal vento, ha voce, sguardo, gesti, atteggiamento sempre paurosi e tremanti.

Gelosia. La gelosia differisce dall'espressione dall'odio. L'espressione della gelosia dell'ambizione procede in parte dell'onta, in parte dal dispetto stizzoso, in parte dal cordoglio, nè in veruna di queste dimostrazioni esterne trovasi la caratteristica della vera gelosia, poichè essa è un Proteo multiforme, costante solo nella sua perenne incostanza,

Quindi il mimico non ha modello invariabile per tale affezione. Tutte le espressioni risentite le convengono, ed in essa si avvicendano, odio, accoramento, scherno, piangere, infuriare, guatar sospettoso, sospirare, lamentarsi, cader perduto de'sensi, battere, uccidere.

Pianto. (Riccoboni Arte rapp. Cap. IV.)

Nel pianto sia però cauta ed intenta
L' arte a non sfigurar la faccia in guisa
Che produca l' opposto che appresenta.
Donna, la cui beltade imparadisa,
Ho veduta in teatro difformarsi
Così piangendo che traea le risa.
Se conosci però che digrignarsi
Tanto possa il tuo volto, lo raffrena,
Del poco è meglio allora contentarsi.
Non con gli studi, ma con voce amena,
Languido sguardo, ed un viso dimesso
Esprimerai ancora e pianto e pena.

Ipocrisia. L'ipocrisia ha un'espressione discordante, falsa, affettata.

Vergogna. La vergogna, come il disprezzo varia atteggiamento secondo le circostanze. Ora fugge, ora tien duro al posto. Una pudica ninfa fugge allo scontro d'un petulante. L'accusato d'una mancanza riman saldo al posto; e secondo ch'egli è più o meno reo, che più o meno teme, va facendo varj imbrogliati movimenti, frastaglia confuse parole oppure rimane rigido, immobile nel disperato silenzio dell'avvilimento. In amendue i

casi l'irresolutezza dell'animo fa rimanere il corpo immobile in certa penosa positura alquanto a schimbescio, e le mani intente a piluccare o stirare qua e là il vestito. All'intimazione dell'allontanarsi lo svergognato rimane inchiodato su due piedi ostinatamente, e spinto, si lascia volgere da un lato o dall'altro senza resistenza, nè mai di per sè dà un passo innanzi. Parimente lo svergognato giammai leva alto gli occhi sugli altri, nè mai vibra sguardo di franchezza e di fiducia: ma piuttosto se è palese il suo mancamento, muove l'occhio come peritoso esploratore. Se il suo mancamento non ammette scusa, egli avvalla irremovibile lo sguardo al suolo. Allo svergognato non è più fiera cosa del tentar altri d'esplorare i di lui occhi a forza, dato il qual caso egli piega e conficca quanto più tenacemente può il capo contro il petto, irrigidisce il collo, e resiste che altri nol sollevi, per celar gli occhi e il rossore della faccia.

Odio. L'odio produce d'ordinario il desiderio di vendetta, ed ha la medesima espressione dell'invidia, (della quale è un componente) meno lo sguardo furtivo e in sè raccolto della vergogna, il quale appartiene esclusivamente all'invidia. La *malignità* è la gioia dell'odio.

Sospetto. Il sospetto è un misto di sdegno, e desiderio d'indagare; il qual ultimo consiste nell'acuto mirar sottocchi, e nello stare ansiosamente in orecchio.

Invidia. L' invidia è un misto d'odio, vendetta, vergogna, e sospetto. La malevolenza è il minor grado dell' invidia, la quale ultima ha il sembiante cupo dell'odio; l'arricciar del naso e il tirar un po' in su il labbro superiore della vendetta; l' acuto mirar sottocchi della vergogna; e lo star ansiosamente in orecchi sospetto. Tutti i componenti dell'invidia essendo turpi, essa è quindi un' esecranda affezione. Da essa derivano tutte le efferate persecuzioni contro gli uomini chiari per virtù, per superiorità d' ingegno, per elevatezza d' animo, per vastità d' erudizione, pregi abborriti da chi inscitamente non li possiede. Sul che molto assennatamente riflette Luigi Carrer nella sua vita di Goldoni pagina 22. *Per non so quale funesta condizione delle cose umane, l'uomo astuto e cattivo che medita il tradimento, ha la terribile desterità di volgere a profitto proprio le doti più pregievoli della persona cui vuol nuocere, quelle siffattamente torcendo in mala fine, che di ciò appunto onde l'infelice avrebbe a riscuotere utile e lode, gliene venga danno ed infamia.* L' invidia, e la malevolenza affetti dissimili in psicologia, sono la medesima cosa in drammatica, ove si sta alle sole apparenze. Un uom d' onore vuol male ad un birbo, ed un birbo invidia l'uom d'onore fortunato. Questi due affetti tanto dissimili all' occhio del filosofo, producono la medesima espressione drammatica, poichè amen-

due possono esser del paro veementi ed ignobili, e quindi espressi gittando sull' oggetto uno sguardo di traverso, e dando al corpo una positura mezzo rivolta.

Disperazione. La disperazione indica intensione di spiacevoli sensazioni. Disperazione può essere il furor più veemente, ed anco la tristezza più cupa. La disperazione assume diverse forme. Un uomo disperato si straccia gli abiti e i capelli; con l'una mano stringe il coltello micidiale, con l' altra apre e dilata la ferita; ha l'un piede assai divaricato dall'altro, il capo sprofondato, incurvato, e traboccante a terra. Un suicida negli ultimi istanti piange solingo dirottamente, prega con fervore, lamentasi, sospira; locchè prova che la disperazione varia nell'espressione secondo le varie passioni da cui è motivata, le circostanze, ed il carattere del paziente.

Angoscia supplichevole. Figurisi, per un esempio, Apollo scendente dal Cielo sur una nube, drizzar il dardo fatale al petto d'uno dei figli di Niobe. In tal caso il capo, e tutto il corpo di Niobe dichinano in giù, perchè il pericolo vien d'alto; ma gli occhi si ruotano in su verso il nume, supplichevoli di misericordia, mentre le braccia fan croce al petto cuoprendolo.

Noja. La noja è un affetto inquieto, attivo, il quale si manifesta collo stirar delle membra. Nella noja la fisonomia ed i movi-

menti danno a divedere per l'esterne inquietudini l'interna. L'uomo annojato non è accasciato ed affralito di forze come l'uom triste; egli s'inquieta e si travaglia nel suo mal essere. Le ciglia traggonsi all'angolo interno verso il mezzo dell'increspata fronte, imitando l'interno lambiccarsi del cervello. In tutti i muscoli della faccia evvi movimento e tensione. Gli occhi son lumeggianti di molta luce, però tremante, incerta. Il petto sollevasi più pronto e più alto. Il passo è più forte, più stampato. Tutto il corpo si distende, si stiracchia, si contorce come facesse di resistere ad un granchio universale. Il corpo si trae indietro, e così tratto si volge ai lati, mandando in quella un guardo al Cielo come supplichevole. Le spalle anch'esse traggonsi in su, movimento leggiero, e perciò usato solo nei più leggieri casi di rincrescimento, di compianto, od anche nel compassionare ironico, schernevole. Tutta la musculatura delle braccia, e de'piedi è in tensione. Le mani giunte insieme, fortemente si contorcono, si storpiano, ed anche talvolta con le dita incrocicchiate e le palme rovesciate si stendono all'ingiù. Se una lagrima spunta, non è già la lagrima soletta, piena, che spremuta a forza tremola sovente sulle gote della collera male appagata; non è tampoco quella che tarda e tranquilla nella tristezza sgorga spontanea dai vasi rilassati, traboccanti; ma è lagrima

espressa dalle glandule sotto il visibile scuotimento di tutto il corpo, e sotto i tremiti convulsivi di tutta la faccia.

La noja, affezione attiva ed inquieta, recata che sia al sommo grado, fa prorompere in ogni maniera di sconci movimenti, andar contorcendosi da ogni lato sulla scranna, spiccarne ad un tratto, andar aggirandosi per ogni luogo, e con ogni sorta di movimenti sfogar la propria inquietudine. L'annojato è come un ammalato a cui ogni positura riesce incomoda e dolorosa, e che cercandone sempre una meno disgustosa, e da tutte le bande volgendosi per ritrovarla, non la ritrova mai. Se a forza di crescere la noja giunge alla disperazione, allora tutti cotesti moti vaghi, inquieti, crescono violenti. L'uomo gettasi a terra, si ravvoltola nella polvere, si strappa i capelli, battesi la fronte ed il petto.

Stato di riposo o d'oziosità. Egli pure ha la sua foggia caratteristica d'espressione. Sia uno che contempli il tranquillo spettacolo della natura, ovvero presti orecchio sbadatamente all' indifferente cicaleccio dell' amico o del vicino; nel di lui volto non scorgerà indizio benchè minimo di piacere, nè di disgusto, niuna insolita ruga sulla fronte, nè intorno agli occhi ed alle labbra; lo sguardo non cupido nè torbido, nè vagante; tutto sarà quiete, tutto equilibrio. L'insieme del volto, e la positura del corpo annuncieranno quella

quiete, inattività dell' anima, sia l' individuo ritto in piedi ovver seduto. Le mani starannosi oziose in grembo, o imbisacciate nelle tasche, od al petto, od alla cintura, oppure le braccia terrannosi avvitichiate, od anche, stando il corpo ritto immobile, saranno volte indietro e riposanti sul dorso, e le mani annodate l' una nell' altra. Le dita, che anderanno per avventura giuocolando, offriranno vie maggior indugio dell' essere l' anima vôta del tutto e disoccupata; sennonchè cotesto giuocolare più tardo o più pronto, più dolce o più risentito, disvelerà lo spuntare d'alcun segreto inchinamento ad altri più gradevoli, o più disaggradevoli sentimenti. Stando costui seduto, le gambe giaceranno oziose anch' esse come le braccia e le mani, ora incrociate ai malleoli, ora volte indentro ed incrociate agli stinchi, ora un ginocchio sull' altro; e così forse andrà anche sgambettando; e della persona si terrà tranquillo, un po' più un po' men ritto, ovvero si lascierà andare in una giacitura tutta di sghembo, da neghittoso, e sarà poco men che sdraiato e come vinto dal sonno. Dalle quali descritte, e descrivibili varietà di collocazione, e giuoco delle singole membra, parte svelano vivacità, forza, inchinamento al piacere; e parte pigrizia, mollezza, serietà, languore. E la differenza proviene in parte dall' oggetto stesso della contemplazione o del racconto, che d' indole sua non sarà appieno

indifferente, e per quanto lieve e lontana, darà pur sempre occasione a que' movimenti indicanti alquanto di piacere o di noia. In parte altresì proviene dal soggetto che riceve l' impressione, vale a dire dall' uomo; essendocchè mossi da un solo e identico oggetto uomini di tempra diversi, poserannosi o moverannosi assai dissimigliantemente. Può inoltre prevenire da istantaneo buon umore rimasto dopo impressioni aggradevoli, o provenire da mutabilità propizia del corpo; ma vi contribuirà pur sempre molto il carattere, e la particolar maniera di pensare e sentire dell' individuo. Gl' indizii del carattere individuale spiccano molto così nei lineamenti del volto, come nelle positure e giaciture del corpo. Inoltre l'atteggiamento del corpo è eziandio modificato dalle idee dominanti, e dalle propensioni favorite di ciascun individuo. La positura in che usiamo ricadere dimostra lo stato abituale dell'animo nostro.

Le principali maniere d' oziosità sono le cinque seguenti:

Mansueto animato. Indolente. Imbecille. Orgoglioso. Superbo.

1. *Mansueto animato.* Un carattere dolce, ma non debole, non pigro, si reca volentieri le braccia al petto a modo cortese; non tiene il capo nè dimesso in giù, nè abbandonato indietro, ma lo regge verticale; fa breve il passo, e porta i piedi non rivolti

guari all'infuori, ma neppure all'indentro. Quest' è il portamento delle nostre dame.

2. *Indolente.* Le mani rovesciate, incrocicchiate sul dosso, e che non danno il minimo sentore d' una apparente attività, dinotano il colmo della flemma, della sbadataggine, della spensieratezza. Vero è che anche il volume del ventre, per cui ricadono le braccia come di per sè verso il dorso, può rendere più agiata tale positura; ma oltrecchè se ne potrebbe pigliare un' altra egualmente agiata, appuntar cioè le mani ai fianchi, è poi anche da riflettersi, che un corpo paffuto, già d' indole sua è sospetto di flemma.

3. *Imbecille.* Singolarmente significante è una testa che mal potendosi reggere sul collo, si abbandona affatto penzoloni sul petto; le labbra mezzo aperte lasciano a grado suo pendulante anche il mento; gli occhi sono incavati, mezzo veláti dalle palpébre; le ginocchia piegate, il ventre sporgente, i piedi vôlti indentro, le braccia spenzolate, sciolte, o imbisacciate nelle tasche dell' abito. Questo è l' aspetto d' un' anima senza attività, senza veruna energia, priva di qualunque vigore capace di contrarre i muscoli, e regger e mover le membra come conviensi.

4. *Orgoglioso.* Ove all' orgoglioso piaccia tenere imbisacciata una mano nella sottoveste, preferisce il sommo del petto, e volentieri si reca l' altra rovesciata sul fianco,

volgendo il gomito un poco all' innanzi; il capo lo getta alquanto indietro; i piedi li tiene volti infuora, e camminando fa il passo lungo; stando ritto sui due piedi, sull' uno posa, e spinge l' altro alquanto innanzi.

5. *Superbo*. Se l' orgoglio assume una tal positura, in lui pure sarà significante e parlante; dacchè anche certa indifferenza e sbadataggine si assomiglia molto alla superbia. In questo caso petto e ventre sporgono innanzi, i piedi anzichè indentro sono rivolti infuori, e l' individuo sta ritto di tutta la persona, non lascia pender il capo sul petto, ecc.

Nello stato di riposo la positura la più oziosa, la più lontana da ogni attività è quella di star seduto, col corpo sdraiato all' indietro, incrocicchiar le braccia al petto, posar un ginocchio sull' altro, oppure starsi colle gambe ripiegate, incrocicchiate.

Così per lo contrario l' ultima positura nella serie delle tranquille vicine a mutarsi in attività è quella in cui si raddrizza il tronco, lo si volge verso l' oggetto da cui si è colpiti, scostansi i piedi, e si tengono in modo ch'escan meno d'appiombo, e calchino giù il terreno, mentre le mani svoltesi dal petto s' appigliano alle ginocchia, e additano d' inchinare all' incentivo di scuoter da sè l' inerzia, ed operare.

In una parola dallo stato d' inerzia a quello d' attività si passa grado a grado mediante

la successiva azione dei sensi sui relativi membri del corpo, i quali si chinano verso l'oggetto che li attrae e li ravviva.

Riso. Il riso è per lo più commisto ad altri affetti, cioè alla derisione ed all'ironia; ma può star anche isolato: ed in tal caso è quel riso piacevole, occasionato da lievi disappunti, contrasti o discordanze. L'espressione del riso è sovente mista alla *contraffazione* dell'oggetto di cui si ride.

Gioia. Quando siamo inebbriati di gioia, il volto in ogni suo moto è libero, aperto, la fronte eguale, serena: il capo si estolle dolcemente sugli omeri; l'occhio parlante scuopre tutta la circonferenza delle pupille radianti; la bocca fa quell'amabile *semihians labellum* del picciol Torquato. (Catullo LIX. v. 220); le mani non si recano a nascondere nessuna parte del corpo; l'andatura è agile, vivace; tutto è gentile, morbido, equabile; in una parola le membra tutte molleggiano con grazia. Quindi le sembianze della gioia son tutte belle, tutte amene, ma più o meno secondo le varie maniere di gioia.

La gioia degli amanti, la quale spazia in una regione d'idee tutte graziose, dolci, amabili, è tutta bellezza. Il supremo grado dell'estasi non è che un rafforzamento dei tratti di quest'ultima. Contemplinsi quegli occhi ridenti spalancati, quelle braccia aperte quanto son lunghe, quel corpo che posa a mala pena sulle punte dei piedi, quasi levantesi per

l'aere a volo. Quest'espressione, ch'è l'apice della gioia, si può ammortirla senza distruggerla. Le braccia troppo tese in linea retta, curvinsi alcun poco, ma rimanendo allargate il corpo non posi più sulla punta dell' un piede appena, e l'altro non sia più nè così barcollante, nè così discosto dal primo, ma il corpo sia però sempre in atto d'alzarsi, ed il passo sia titubante e leggiero; l'occhio e la bocca siano un poco meno aperti, quello vibri meno, quella respiri più lieve, ma nondimeno sian sempre aperti, lo sguardo sempre sereno, la respirazione piena. Pongasi un più ragguardevol cangiamento. Tragganſi le braccia giù allato ai fianchi, scemisi forza ai muscoli sì che la persona appena sollevisi e quasi impercettibilmente, i piedi posino ambedue, ma lievememente al suolo, ed un lieve ritrar delle labbra discuopra l'orlo della mascella superiore. Quest' espressione è sempre un poco maggiore della semplice contentezza; ella è gioia, ma sullo spuntare o sul dileguarsi, ella è omai a quel punto estremo d'onde sta per levarsi a più alto grado, o risolversi nel semplice riposo tranquillo.

Effetti della gioia sono saluti, riso, canto, batter di mani, ballare, uno espandersi, un comunicarsi altrui, un effondersi in dimostrazioni d'amicizia, in compartir beneficj, in prodigalizzar carezze anche agli inferiori.

La somma gioia è un tripudio da baccanale. Ella procede rapidissima, con arditis-

simi e forti passi, ed al tempo stesso sconciamente saltellando.

La gioia nel sommo suo grado trapassa agevolmente nella collera perchè amendue sono eguali nell'inquieta prontezza, nel passo così fermo e così slanciato, e nel tumultuoso disordine dell'anima.

La gioia proveniente da contemplazione di perfezioni fisiche, intellettuali, o morali fuori di sè, od in sè, è molto più pacata. Chi si bea di sua bellezza fisica, compone il volto alla dolce ridente fisonomia del piacere ed ai vezzi, alla leggiadria dello scherzo, saltella, gorgheggia, canta e successivamente atteggiasi in varie guise. Chi si compiace di sua scaltrezza, compone a fugace sorriso gote e labbra, accuisce lo sguardo, fa l'occhiolino, cammina lievemente, e forse con l'indice della destra accenna il da lui beffato. La buffoneria e l'irrisione danno alla gioia una modificazione rozza, ed inamabile. La gioia dell'orgoglioso imprime bensì espression lieta alla fisonomia, ma infoscata dalla tinta di superbia. L'uomo altero per valore, concentra tutto il corpo in sè, fa forza di muscoli che irrigidiscono il corpo, appressano le ginocchia, ed avallano il capo fra gli omeri. L'uomo vano per nascita, ricchezza, o rango, mena pompe e smanie, va intorno sbuffando, squaderna i piedi, remiga con le mani in cento guise, si lancia della persona, estolle il capo dietro la schiena.

Cupidità di fantasia. La brama di godere giunta all'apice, convertesi agevolmente nel più rabbioso furore, perchè in amendue è eguale prontezza, smania, irregolarità nella seguenza delle idee.

Ira. La collera arma tutte le esterne membra, e le avvalora, e specialmente le più idonee ad assaltare, afferrare, distruggere. Le esterne parti ripiene di sangue e d'umori, inturgidiscono e tremano; i sanguigni occhi ruotanti schizzano vampe di fuoco, le mani e i denti sono agitati, quelle stringonsi convulsivamente, questi ringhiano e scrosciano. Gonfiansi le vene del collo, delle tempia, della fronte: tutto il volto è infiammato e convulso: il passo è pesante e sospinto sì che ne crollano gli oggetti circostanti. La collera è commossa dai due sentimenti: *desolazione d'offesa ricevuta, e determinazione di vendicarla*: e secondo l'avvicendarsi in mente dell'adirato queste due idee, ella varia il di lui aspetto. In tal gara, talvolta il sangue diffondesi per tutte le esterne parti dell'adirato, gli schizzano fuor di testa gli occhi ardenti, la faccia è tutta rossa, batte de' piedi la terra, pesta colle mani, e mena fracasso. Tal'altra fiata invece il sangue si concentra al cuore, la ferocia degli occhi si dilegua, e il globo rintanasi nella sua orbita; il volto s'imbianca, e tutte le membra abbandonate si accasciano. Aggiungesi nella somma collera lo sgorgar bava dalla bocca,

ed il torcersi da un lato il labbro di sotto. La collera mentre fa imperversar con tutte le membra, solca appena di qualche lieve ruga la fronte, e lascia tranquillo il labbro inferiore.

La collera sovente stornasi dall' oggetto suo vero, e scagliasi su d'altri estranei. Quindi un messo di male nuove, eccita mal animo contro di sè. La collera quando non ha presente l'oggetto del suo sdegno, s'appiglia al primo che ha seco lui relazione e le si para innanzi; ed in mancanza di questi induce ad inveire contro sè medesimo mordendosi le labbra, triturandosi l'ugne co'denti stracciandosi i capelli, dimenando or l'uno or l'altro piede, scalpitando, ora colle mani tirando giù le falde del farsetto, ora abbottonandolo, ora sbottonandolo, calcandosi il cappello in testa, o mandandolo in pezzi, fregandosi dietro le orecchie, o grattandosi in capo, secondo i varii gradi della collerà stessa.

La più gran furia della collera è indicata dal digrignare i denti; e dal potersi appena contenere. Facciasi che sia meno proteso il braccio, meno ripiegato il corpo dietro, e serrato il pugno con meno vigore di muscoli. Ecco dipinto il sorgere, od il mancar della collera.

Espressioni *composte* della collera sono le seguenti. L'offeso stretti i pugni, ed alte le braccia, corre a gran passi verso l'offensore; questa è pura ed intera espressione del de-

siderio d' assaltare. Suppongasi invece ch' egli tenga i pugni abbassati al suolo, e stiasi discosto alcun breve tratto dall' avversario, sicchè sembri inchinar più al ritraersi che all'avvicinarsi; ed ecco un'espressione composta nella quale il desiderio repellente pugna coll'opposto. Invece ora agiti le mani irrequiete, tremanti qua e là, afferrandosi gli abiti, giri gli occhi furenti dall'un lato e dall'altro, pestando i piedi, nè fermisi un solo istante, od anche avventisi a stracciare, rompere, fracassare; ed ecco un desiderio indeciso. Finalmente supponiamo che egli nell'impeto della collera se la pigli contro sè e nella forte espression del furore si cacci le mani su pei capegli a stracciarli; oppure in apparenza più tranquilla, ma in cuore più agitato, mordasi la punta delle dita; ed ecco che in ciò scorgesi l'attenzione nell'anima rivolta al proprio stato di mancanza congiuntamente allo sforzo di svilupparsi da spiacevole interno senso.

Venerazione, rispetto, meraviglia. La venerazione è il preciso opposto della superbia. Nella venerazione le ciglia, la bocca, le guance, il capo, le braccia, e tutto il corpo piegano all'ingiù innanzi all'oggetto venerato. Il timore accoppiato a vergogna somiglia alla venerazione.

L'espressione del rispetto è la medesima della venerazione.

La forte meraviglia incantatrice, e la vio-

lenta collera furente non sono affetti da poter collegare immediatamente. L'una è così solennemente lenta, l'altra così mostruosamente rapida: l'una misura volentieri i suoi passi, l'altra li muove affatto senza regola; l'una nella sua pienezza è così legata e placida, l'altra crescendo in pienezza, è tanto più rozza, scomposta, tempestosa.

Disprezzo, e superbia. L'atteggiamento del disprezzo è il medesimo della superbia, aggiuntovi certo contorcere il corpo alquanto da un lato, uno sguardo slanciato d'alto in basso alla sfuggita, talvolta bieco e per di sopra alle spalle, come se l'oggetto non fosse pur degno d'esser guardato più dappresso e con maggior attenzione. Sovente vi si frammischia anche l'espressione del ribrezzo cioè l'arricciare del naso, ed il tirare un pò in su il labbro superiore: se l'uom disprezzato incominciasse ad inorgoglirsi, e paresse bravare il giudicio dello sprezzatore questi gli squaderna addosso un par d'occhi di derisione, piega alquanto il capo sur una spalla, quasi durasse fatica a ravvisar bene da capo a piedi la sommissima piccolezza di colui, stringesi nelle spalle di scherno e di pietà e gli sogghigna d'nn cotal sogghigno che move dall'appariscente contrasto d'una grandezza immaginaria e d'una piccolezza effettiva. Il disprezzo di cosa si manifesta col gittar via, smuovere, scagliare. Una delle più mortificanti dimostrazioni del disprezzo, e di

sommo effetto in iscena, è il non badar punto nè poco al disprezzato, per quanto egli minacci ed imperversi, standosi frattanto ch'egli infuria, colle mani alla cintola, e baloccando comunque, a modo d'esempio proseguendo tranquillamente i fatti suoi, sfogliando un libro, fiuttando dilettosamente una presa di tabacco, spazzolando il vestito, o pigliandosi spasso canticchiando.

Vi sono anche le due seguenti classi di disprezzo. Lo sposo oltraggiato nell'onore da una sposa diletta; l'uomo d'elevata condizione ingiuriato da un paltoniere, col quale il suo decoro gli vieta di verbiare, amendue imbrigliano e chiudono in petto l'ira che li commove, e vorrebbe scoppiare; l'uno il fa per risparmiar l'oggetto dell'amor suo, l'altro per non isfregiar il suo onore.

Il disprezzo tramutasi in odio quando uno è cagione dal nostro male. Quest'odio non ha altra caratteristica, che il girar altrove lo sguardo irato, e torcere anche il corpo a dimostrazione di sdegno.

La superba sensazione del proprio merito, del coraggio, della forza, rende gli uomini assai più inchinevoli alla collera, che qualunque altro tranquillo affetto, perchè quella e questa hanno di comune la pienezza, la fermezza, la forza della seguenza delle idee, nè manca altro, sennonchè cresca la prontezza fino ad eguagliar la ferocia per avere l'accordo tutto dell'animo qual esser deve nella collera.

Silenzio d'attenzione. (Riccoboni Arte rapp. Cap. VI).

Tu credi, commediante, che sia un giuoco
Quand'hai parlato il doverti tacere
Mentre il compagno dal gracchiar vien roco.
Or io pretendo, e tel farò vedere,
Che mai non fosti in più grande imbarazzo
D'allora che uditor dei comparere.
Vi sono alcuni da natura mossi,
Che ascoltan bene attenti i lor consorti;
Ma non restano poi punto commossi.
Se non mostra che il turbi, o che il conforti
Ciò che sente chi ascolta, non dirai
O ch'egli è sordo, o che poco gl'importi?
Con somma attenzïon dunque dovrai
Ascoltar chi proponga, o chi risponda,
Se avrai interrogato, o se il sarai.
E se avversa al tuo genio, oppur seconda
Sarà la cosa udita, dei nel volto
Mostrare impressïone aspra o gioconda.
Si credono taluni d'aver côlto
Nel segno, ed il bisogno averne inteso;
Ma dal bisogno son discosti molto.
Ho visto chi ascoltando per disteso
Cosa che di furor, gioia, o dispetto
Potesse il core aver commosso o acceso;
Per dinotare al vivo quanto affetto
Gl'infondeva il discorso del vicino,
Far moti da far rider Macometto.
Per lo sdegno il diresti un Saracino,
La doglia uscir lo fa di simmetria,
E per la gioia sembra un Arlecchino.

Mentre un ti parla mostra nei riposi
Del discorso coi moti i sensi tuoi,
Ma tronchi sì, che a lui restino ascosi;
Poichè se vero e retto mirar vuoi,
A chi favella dev'esser ignoto
Il più sovente ciò che pensar puoi.
Così chi ascolta, del parlar nel vuoto,
Un'occhiata di volo può lanciarti,
E non venir distratto dal tuo moto.
E sebben ciò che senti, di agitarti
Avesse un'invincibile potenza,
A tuo dispetto devi raffrenarti.
Alla più intollerabile insolenza
Di chi ti parla opponi un bieco sguardo
Che denoti forzata continenza.
Un certo moto, ed un riso bastardo
Di quei che mostran gioia, e son di sdegno,
Assai diranno che non sei codardo.

Beone. Il curioso bevitore, il buongustajo del vino e rannicchiato di tutta la persona, ha le ginocchia strette; quella mano che è libera dal bicchiere, posa o ricade floscia dei suoi muscoli, ma più volentieri si sta raccolta sotto l'altra a cui il bicchiere è affidato; l'occhio apparisce piccino, ma non già perspicace nel guardare; le palpebre sono bene spesso chiuse e strette l'una all'altra, la testa infossata nelle spalle; in somma l'uomo tutto quant'è pare immedesimato in quell'unica sensazione.

Il bevitore arso di soprassete ha tutti i sensi che piglian parte al soddisfacimento della

sua avidità. Gli occhi immobilmente fisi, ghiotti, sporgenti, le gambe divaricate; il tronco piegato all'innanzi, ed il collo un po' rovesciato indietro; le mani aggrappate al viso, o se nol tengono ancora, vi si allungano di contro anche prima di poterlo afferrare; i moti del respiro più ampli e più spessi; ed appena egli può avventarsi al viso, la bocca è già aperta, e la lingua impaziente sporge dalle labbra, e sorseggia.

Inchiesta. Un uomo placido che indirizzi una dimanda a taluno, stende un cotal poco la mano a mezza vita, e tutt'al più porta l'indice fino alle labbra. Invece il fervido abitante di Partenope, leva alto la mano spalancata, e va agitandola.

Atteggiamento regale. (Riccoboni Arte rappresentativa Capitolo III.)

Sia prence, rege, o siasi imperadore
Che tu figuri, sempre in mente avrai,
Che dei piacere al vile, ed al signore.
Nol far sì grande che non possa mai
Il prence in lui specchiarsi, o almen pensare
Che anch'ei sarebbe qual tu il pingi e il fai;
Che lo possa la plebe immaginare,
Nè che la forma strana, inusitata,
Di quel che fingi faccia dubitare.
E se dici sentenza sì elevata,
Che tua colpa non è, cercar tu dei
Col tuon di farla amena ed adeguata.
Per farti umano però non vorrei

Che tanto discendessi da quel grado,
Che più basso ti fessi che non sei.
. . . . . .
Un monarca sedendo di rimpetto
De' suoi magnati, e con aurato manto,
Tutto spirante mäestà e rispetto,
Riceve ambasciator che vien dal Xanto;
E con le gambe incrocicchiate ascolta
Quell' oratore rosicando un guanto.
Sentiva sussurar la turba stolta,
Tutti gridando: *In ver natura è questa!*
Io così feci, ed io più d' una volta.—
È una natura, animali da cesta.
Di voi degna, e che a voi ben si appartiene,
Che non avete un gran di sale in testa.
Un tal atto ad un re non si conviene:
E se per sorte un re l'avesse fatto,
Tu nol dei far giammai sopra le scene.
Sarebbe un re stravolto e contraffatto:
Natura sì, ma bella dee mostrarsi:
E il dogma la propone a questo patto.

Caratteri Greci, e Romani. (Riccoboni Arte rapp. Cap. IV.)

Abbiamo nell' istorico diario,
Che i caratteri greci, ed i romani
Aveano tra di lor del subcontrario.
Grandi eran questi, ma ad un tempo umani;
E non men grandi gli altri, ma feroci:
E 'l vediam chiaro nei lor capitani.
. . . . . .

Fur grandi e umani i Latini citati,
Ed i Greci crudeli, e mäestosi
Potrà la voce, quai ci son vantati.
Molti ho veduto comici Franciosi
Ognuno andar per lo stesso cammino,
Senz'esser sopra questo scrupolosi.
E giocheresti l'ultimo quattrino,
Che Achille, Cinna, Augusto, e Mitridate
Son tutti nati sotto il ciel latino.

Pazzia. Lo stato di pazzia è cagionato dalle passioni dell'ira, dello spavento, dell'ambizione, dell'avarizia, della superstizione e del timore. La pazzia suddividesi in tre classi: *ipocondria, demenza, mania.* La pazzia ha la sua sede nel cervello.

CAPITOLO VIII.

DELLE SERIE DELLE ESPRESSIONI ESPANSIONALI.

Le *serie* delle espressioni espansionali sono una successione di alcune delle singole espressioni da noi analizzate; e risguardando esse l'uomo od accompagnato, od isolato, cioè in atto di favellar altrui, o con seco stesso, noi le distingueremo in *conferenti*, *isolanti e pittoriche*: ed eccone la teoria.

Noi abbiamo partitamente finora indicato qual *voce*, qual *gesto*, quale *atteggiamento* convenga ad ogni singola espressione *sintomatica* ed *espansionale*. Nel discorso comico e tragico accadendo quasi sempre che l'attore svolga senza interruzione una serie d'idee che in lui destano varj impulsi, ne viene di conseguenza ch'egli debba rappresentare non già con una singola *espressione*, ma con una *serie d'espressioni*; e siccome i componenti d'una serie qualunque d'espressioni sono *le singole espressioni elementari* da noi esposte; così tutta la teoria del rappresentare una serie qualunque consisterà nel riconoscere:

1. Qual *voce*, *gesto* ed *atteggiamento* convenga a cadauna *espressione*.

2. Su qual parte della persona cadauna *espressione* tenga la principale sua sede.

3. Quante varie affezioni, e quindi *espressioni* abbracci un periodo recitato

4. Se tutte esse affezioni siano equibilanciate, o se una predomini.

5. Qual sia la predominante, e come nel giro d'esso periodo essa ora soprastìa alle altre, ora da alcuna venga ecclissata, e da quale.

6. Riconosciuto tutto ciò; se venga proposto da risolversi il problema. *Date due o più commiste o concatenate affezioni, trovarne l'espressione*; non si avrà che a sospingere, mantenere e moderare nel nesso ogni singola espressione appunto analogamente al suo stato di relazione con le altre nel dato periodo. In tal guisa attingerassi la precisione, la quale consiste nel non eccedere, e non mancare nella composizione, avvertendo di far sì che la gradazione nel suo totale corrisponda al *tono* dell'anima; che la sensazione principale domini, e che le subordinate in valore, sianlo ancora in espressione.

Serie delle espressioni espansionali conferenti.

Esempio I. Debbesi rappresentare l'affanno d'un amante tutto immerso nella rimembranza della sua diletta, da cui è lontano. L'affanno amoroso occupa singolarmente la parte superiore della faccia: il senso voluttuoso più la parte inferiore. Se l'affanno non è dominante, ma è soltanto una mezza tinta, appena traggonsi un poco in su i capi delle ciglia, e appena ombreggiasi la fronte d'al-

cuna lieve piega, anzicchè ruga: per lo contrario sulla bocca e sulle gote, siede quasi in suo trono il sorriso dolce d'amore, mentre l'occhio incerto fra due sensazioni, muove languidamente lo sguardo innanzi. Se il dominante è l'affanno, servendo invece il piacere di mezza tinta, l'espressione principale occupa la fronte, e più languido si mostra il sorriso delle labbra e delle guance. E in questo caso havvi anche alquanto più tensione in tutto il rimanente del corpo, laddove nel primo domina più rilassamento, più spossatezza.

Esempio II. Sia proposto un uomo atteggiato ad esprimere sdegno, e noia; il quale, parlando con taluno, torca da lui repente il tronco rigido, di poi quasi nel medesimo istante se gli volga colle mani protese, piatte, tremanti, l'una presso l'altra, col tronco piegato innanzi, e con guardo focoso immobilmente fiso mostri l'animosità della collera. Ciò dimostrerà che egli richiede alcuna cosa a quegli con cui parla, e s'avvede che non gli verrà concessa, del che sente cotanto sdegno e noia che sarebbe tentato di partire; ma la cupidigia del desiderio lo risospinge al suo interlocutore, a cui colle mani vivacemente agitate mostra quasi visibilmente le idee con le quali spera guadagnarlo.

Esempio III. Suppongasi che un interlocutore inspiri all'attore timore e desiderio. Tutto il corpo di quest'ultimo ondeggierà,

stenderà un poco le braccia sospinte dalla brama; un po' le raccoglierà e ripiegherà al petto coll' espression del dolore; reggerassi ora sur un piede, or sull'altro, e non ritornerà mai al luogo di prima, per conservar continua varietà nel suo muoversi.

Esempio IV. Sia uno che senta intenso desiderio della sperata scoperta d' uno spaventoso secreto, e questo sia l'affetto dominante, ma rattemperato alquanto dal timore d'uno spettro che deve rivelarglielo. Il timore dello spettro crescerà in lui quanto più si avvicinerà quello. Perciò il suo muoversi apparirà animoso e franco soltanto nel primo istante dell' avvicinarsi a quell' apparizione; il primo scioglier del piede sarà senza fretta, senza ardore, ma con fermezza e risoluzione; a poco a poco moverassi più circospetto, camminerà a lenti e brevi passi, e sembrerà in suo andare uomo che incontri ostacoli; il di lui corpo scosterassi d' appiombo piegando alquanto all'indietro.

Esempio V. Sia uno commosso dal desiderio di posseder un offertogli dono, e dal sentimento di non esserne meritevole, e quindi del pensiero di non accettarlo. Egli si curverà pieno di riverenza; il primo amorevole sguardo lo alzerà al suo benefattore; la destra alquanto protesa in atto di ringraziare, e quasi apprestantesi a pigliar il dono, piegherà alquanto al suolo; la sinistra, rivolta, sarà quasi in atto di rimandar indietro l' offerto dono.

Esempio VI. Sia uno che avendo ottenuto mediante prodigio dai numi uno strano, e cupidamente bramato favore, si espanda in questi sensi:

O benefici numi onnipossenti,
Questo pianto gradite
Che a me dagli occhi immensa gioia spreme.
Deh! qual gioia fia pari al vostro dono
Se non gradite il mio giulivo pianto?

Egli rappresenterà come segue:

O benefici numi

Egli rivoglia occhi e mani al Cielo, ch' è la residenza dei numi, curvandosi un poco innanzi. Il piè destro che si avanza, poserà solidamente, il sinistro si arretrerà a breve distanza, poichè un passo più lungo sconverrebbe al moderato alzar delle mani, ed al piegar lieve dei gomiti; bensì questo piede apparirà vacillante, come se fosse per muover un passo innanzi.

onnipossenti.

Indicando venerazione, farà ch' egli chini un poco indietro il capo, ed occulti la palpebra al di dietro del globo dell' occhio più di quello che richiederebbe il volgersi all' alto.

Questo pianto gradite.

Indica che al senso di gratitudine è misto anche amore, cioè desiderio affettuoso

il quale ultimo deve travedersi alla dolcezza, alla mollezza, alla grazia adornanti quei movimenti, ed all'inclinare il capo un poco al lato del cuore.

Che a me dagli occhi immensa gioja spreme.

Il desiderio, che sia gradito il suo pianto, essendo misto alla gioja che deve irradiar il di lui volto, trarrà seco le mani ad alzarsi modestamente, ma non giunte insieme, poichè la gioja essendo quella che padroneggia l'anima, la gioja espande e non rinserra; bensì lente e mollemente alzerannosi in guisa che il gomito mantenga una lieve piegatura, ed allo stesso modo adagio verrà piegandosi il rimanente del corpo.

Deh! qual gioja fia al pari vostro dono.

Durante la recita di questo verso il gruppo delle sensazioni rimane tal quale era prima. Niuno è cessato degli affetti facienti parte, niuno ne è sopravvenuto di nuovo, solo si è cangiato l'interno rapporto, la proporzione di quelli. Il desiderio di vedere che agli Dei sia accetto il suo pianto di gioja, ridursi quasi al nulla allato al senso dell'impotenza d'esprimere per altro miglior mezzo di quello del pianto, l'esuberante gratitudine dell'anima. Ora adunque incomincia a dominare il pensiero della sublimità degli Dei; laonde il sentimento di riverenza preponderà; e la gioja, il desiderio, l'amore infie-

volisconsi. Ma noi sappiamo che la riverenza trae in giù i muscoli della faccia, abbandona penzoloni le braccia, accascia il corpo, e procaccia d'allontanarsi. Tutte le quali cose devono entrare nell'atteggiamento, sennonchè ei si vuol mettere quella posatezza e moderazione che faccia tuttavia ravvisar la presenza degli altri affetti. Rimangasi adunque visibile sul volto anche un poco di piacere; il corpo stia ancora scoperto ovunque dalle mani, e non si rannicchii punto in sè, ma invece il capo appaja alquanto più infocato; scorgasi più di prima il bianco dell'occhio; le mani e le braccia tengansi giù, ma non pendano flosce; il piede sinistro sia ora quello che posa, e il destro rimangasi in atto di dare addietro barcollando; il tronco rechisi un poco indietro quanto recavasi innanzi nell'attitudine precedente. E protraggasi tale atteggiamento finchè dura la lenta, placida, moderata declamazione di quel verso: *Deh! qual gioja, ec.*

Se non gradite il mio giulivo pianto?

Conviene che il *desiderio affettuoso*, rimasto mai sempre dominante nell'anima, solamente stato interrotto, che gl'Iddii gradiscano il suo pianto, riviva da capo; e così si rimanga tutto il rimanente della positura, colla sinistra aperta, calata ancora al suolo, mentre la destra è quasi in atto d'accennar le lagrime sgorganti dall'occhio, ed offerirle

olocausto agli Dei, piegandosi il braccio dolcemente come prima, ed in effetto accostandosi un poco più alla faccia. Al medesimo tempo deve il capo recarsi alquanto indietro; ed il grave contegno della riverenza dev'esser raddolcito da rinforzamento d'amore.

Esempio VII. Sia un uomo successivamente agitato da curiosità ed attenzione, meraviglia e stupore, furore, passando dal loro grado minimo fino al massimo. Noi trarremo questo esempio dal Dramma *Ottone di Mittelbach.*

L'Imperatore Filippo aveva al Conte Palatino Ottone di Mittelbach consegnata una lettera diretta al Duca di Polonia, dopo avergliene letto il contenuto. (Avvertasi, che Ottone non sapeva leggere). Essendo insorto ad Ottone qualche lieve dubbio sul contenuto di quella lettera, prima di spedirla se la fa leggere dal Cavaliere Federico. Da ciò incomincia l'atteggiamento. Federico assidesi ad una tavola, ed Ottone siede al suo fianco piegando un cotal poco l' orecchio verso il cavaliere, ed acconciando lo sguardo a penetrazione; del rimanente fisonomia e positura sono tuttavia atteggiate a quiete, poichè prevale in lui confidenza nell' imperatore; e quindi la sua espressione è quella della mera curiosità, e dell' attenzione. In seguito leggendogli Federico espressioni diverse da quelle che avevagli lette l' imperatore, Ottone dopo un vivo atto di meraviglia, escla-

ma: Come! Dice così? *L'imperatore lesse altrimenti.* — Quindi scuote lieve il capo per crescente stupore, traesi inoltre più accosto al cavaliere, porge l'orecchio ancor più presso alla bocca di quello, quasi volesse abbreviar la strada alla voce, e coglier più pronta e più sicura la parola, si acciglia ancor più di prima, e dà a divedere più forza, più tensione in tutti i muscoli. In seguito leggendogli Federico, che l'imperatore inculca al conte Palatino di non somministrargli truppe, e non concedergli la bellissima sua figlia in isposa; Ottone preso allora da furore trascendente, esclama tre volte: Ah! i di lui occhi sono ora spalancati, il pugno chiuso, la fronte corrugata; egli non si può quasi più tenere sulla sua seggiola, ma vi si trattiene predominato dalla bramosía d'udire il fine di tale inganno; e quindi fremendo esclama: *Leggi! Leggi oltre! Sbrigati!* Non basta ora più ad Ottone d'avere l'orecchio alla bocca del cavaliere; gli affisa il guardo in volto, e non batte palpêbra, quasi voglia attinger immediatamente le parole dalle labbra prima che n'escano pronunciate, o leggerle a dirittura nei moti della fisonomia. Inoltre posa la mano sulla vicina spalla del cavaliere. In seguito leggendogli Federico, che l'imperatore inculca tali ostilità al conte Palatino adducendo per ragione, che Ottone è d'intollerabil superbia, e sempre vôlto a sedizioni; appena udito questo, Ot-

tone balza dalla sedia: quindi torna a sedere, posa il braccio sul collo del cavaliere e glie lo avvinghia con la destra, mentre della sinistra fatto pugno, lo appoggia forte alla tavola; ed invece d'affisar gli occhi in volto al cavaliere, gli affisa sulla lettera, come per rilevar il significato dei caratteri, senza più rammentarsi che egli non sa leggere.

Esempio VIII. Sia un' attrice successivamente agitata in varie gradazioni da spavento, determinazione coraggiosa, sdegno e risolutezza entusiastica. Noi trarremo l'esempio dell'opera: *Alceste.*

Quell' amorosa consorte che a salvar da morte lo sposo erasi votata con solenne invocazione alle divinità infernali, nel bollor della fantasia è presa da subito spavento, e parla come udisse quasi il romoreggiar dell'ali dell' ombre sotterranee, come le vedesse sbucare, e già sentisse ghermir sè destinata vittima. A misura del di lei discorso aumenta il timore della misera; le si accorcia a mano a mano il respiro; e le si infievolisce la voce illanguidita. Ella si atteggia tutta accasciata, rivolgendosi di fianco col corpo e colla faccia dal luogo d'onde immagina sbucare il parente fantasma, solo tratto tratto lanciandovi qualche furtivo sguardo. Le braccia in atto d'opporsegli, serbano la direzione stessa di prima, sennonchè languide e tremanti si dimettono al suolo. Allora Partenia accorre, e regge fra le sue braccia la

cadente regina. Alceste in seno alla sorella prontamente riavutasi, solleva il languido braccio, e porta la mano alla fronte, indicando così il senso dell' error suo, mentre Partenia con afflitto ed amoroso sguardo: fa come d' accennarle che potrebbe tuttavia rinunciare al fiero proponimento, e disdire il funesto voto. Col riedere del senno e delle forze, in Alceste risvegliasi tutta la primiera tenerezza, e nuovamente determinatasi nel suo proponimento, ella che già prima aveva cominciato a volgere lo sguardo da Partenia, ora la respinge da sè con la mano che la sorella le aveva presa per trattenerla ed a sè trarla; e quindi fa più forza per isciogliersi; e la fronte e gli occhi svelano sdegno d' esser trattenuta, e perseveranza nel proponimento. Ad uno sguardo più intimo, ad uno ancora più sviscerato abbraccio della sorella, a lei si sottrae la regina omai ferocemente risoluta. Il di lei atteggiamento si rinfranca di tutto il vigore della risolutezza. Il di lei sguardo, che chiama di sotterra le divinità infernali, si affisa al suolo; il corpo pende all' innanzi; il passo che muove è lungo; le braccia aperte; l'occhio spalancato ed avente un non so che dell'incantato, dell' inspirato.

Serie delle espressioni espansionali isolanti, cioè Solliloquj.

L'uomo nei *Solliloquj* è un astratto cui move una corrente d'idee che gli porge incentivo ad agire, e che lo fa riflettere e ragionare movendo il di lui cuore. Nei Solliloquj conviene con l'atteggiamento, e col gesto esprimere l'andamento delle idee, vale a dire arrestarsi quando le idee si arrestano, avviarsi lenti e veloci secondochè le idee svolgonsi lente o veloci; in un'incertezza di idee camminar in disordine e disugualmente in un tumulto appassionato d'idee moversi con viva irregolarità. Ed innoltre come l'atteggiamento del corpo deve seguire i moti delle idee, così nè più nè meno devono seguirlo i gesti delle mani esprimendo coi moti del capo, della persona, e delle mani la soavità o la fierezza, la lentezza od il precipizio, la freddezza o la fervenza, la chiarezza o l'oscurità delle idee che svolgonsi in mente. L'occhio pure in ciò aver deve la sua parte imitando similmente le idee.

Una sopravveniente folla di pensieri fa affrettare il passo; il loro svolgersi lentamente fa rallentarlo. In generale quando siamo rapiti fuor di noi dalle nostre idee ci sforziamo d'assumerne l'indole; dilatandosi se esse son vaste, innalzandosi se sono elevate, facendo viso dolce se sono amabili.

Lo svoglimento d'idee astruse e di rilievo fa aguzzar lo sguardo, aggrottar le ciglia, ristringer l'occhio; come se si volesse distruggere un oggetto microscopico o lontanissimo; recarsi l'indice alle labbra chiuse; e perfino talora esclamar: zitto, quasi ad imporre silenzio ad uno che distraesse cicalando. Molte volte l'indice va a posarsi sulla fronte tra ciglio e ciglio. Quando la mente è occupata a ricordarsi e investigare, velansi gli occhi ed anche tutto il volto con le mani.

Ove accada che nella mente nostra vengano a tenzone idee repugnanti, la bocca le esclude ripetendo sovente il no, e la mano vi accorre essa pure a rimandarle, agitandosi qua e colà, quasi volesse cacciare un insetto che importuno torna alle prese.

Appartengono al solliloquio:

L'atteggiamento d' Amleto quando dopo trovato il perchè il suicidio sia un cotal passo da pensarci su bene prima d'eseguirlo, esclama; *Oh qui sta il punto*! ed in ciò esclamare fa innanzi una mano coll'indice spiegato, mostrando come se con l'occhio avesse scorto di fuori ciò che seco stesso ragionando ha rinvenuto nella sua mente.

L'atteggiamento del re Lear quand'egli recandosi a memoria la vituperevole ingratitudine di sua figlia, e quell'orribil notte in cui alla furia delle pioggie e dei venti commise

la crudele il canuto capo del padre, ad un tratto esclama: *Ah! qui per questa via vado a perder il senno; mi bisogna scansarla, non andiam più oltre.* Non vi è alcun esterno oggetto da cui egli abbia a scansarsi con orrore girando gli occhi, e il corpo; ciò nondimeno egli si gira ad un lato schifando l'opposto a cui prima mirava, e colle mani rivolte e protese fa come di respingere da sè quella dolorosa rimembranza.

L'atteggiamento d'Albrecht in Agnese Bernauerin atto III, scena III, il quale nella scena con Thoringer esclama: *Oh maledetta chimera! Il vostro onore, la vostra fedeltà al principe!* E in dicendo colla più violenta agitazione le parole; *Ah maledetta chimera!* si volge alquanto di fianco, e con una mano aperta piatta fa un lieve moto di disdegno come se gettasse ai piedi di Thoringer l'idea, la cui frivolezza sembra a lui sì lampante.

L' atteggiamento del padre d' Eugenia in Beaumarchais lacerantesi il petto quasi per schiudere un varco all'angustiato cuore.

L'atteggiamento d'Otello barcolante qua e là prima di cader perduto de'sensi, reggendo forse con l'una mano il capo vertiginoso, e con l'altra battendosi il cuore oppresso, mentre la lingua balbetta appena tronchi accenti e monchi pensieri.

L'atteggiamento dall'iracondo superiore nell'Enrichetta di Grossmann, recantesi ad ogni tratto le punte delle dita su pei capelli.

Se ad un napoletano, o ad un francese ruminando si affaccia un dubbio, egli immantinente piega il tronco tutto da un lato; e siccome onde per venire a sciogliere la gli è d'uopo aggrupparsi con la mente di pensiero in pensiero, così ad un' ora va senza posa di qui di là agitando il pollice. Quando poi egli arriva a travedere il disiato scioglimento, esterna l'immenso suo piacere con un lungo fragoroso batter palma a palma, laddove altri meno fervente mostrerebbe soltanto un volto ilare, ed un pacato stender la mano.

Essendo cosa molto frequente i solliloqui nelle commedie e nelle tragedie, stimo far cosa grata al lettore aggiungendo alcuni altri particolari.

D'una medesima serie d'idee può occuparsi l'intelletto, od il cuore. Quando vi si occupa solo l'intelletto, ne sussegue un' espressione fredda, lenta e posata. Quando vi si occupa solo il cuore, ne sussegue un'espressione animata, impetuosa, irrequieta. Un moralista che analizzi l'amore qual problema dell' intelletto, assume un' espressione affatto opposta a quella d'un amante che medita il suo stato affannoso mentre lo travolve la passione.

L'occhio ed il capo, secondochè il meditar dell'intelletto procede a suo bell'agio, fanno soltanto moti lievi e soavi, oppure volgonsi a questa e quella parte all'indistinto pullular d'ogni nuovo pensiero. Tostochè sopraggiunge una difficoltà in mente, si arrestano; l'occhio

guata fiso, immoto dinanzi a sè, ed il capo o sollevasi, o si ripiega giù al petto concentrato, e così rimane fino alla soluzione del dubbio insorto.

Un irromper d'idee fa muover intorno le mani come per ghermire, e salir a vicenda dal capo al petto, e dal petto al capo.

All'insorger d'un ostacolo in pensiero, le mani dapprima aperte chiudonsi e traggonsi accosto al petto, oppure le braccia si avvinghiano.

Se d'improvviso si urta in una difficoltà, arrestasi immantinente il piede come se egli avesse fisicamente urtato in un ostacolo.

Se ondeggiasi tra l'accogliere od il rifiutare le idee che tenzonano in mente, tiensi un camminare disordinato, disuguale, variante con frequenza direzione, ed in mille guise obbliquantesi.

Negli interni tumulti di sentimenti, come in quelli d'idee, ne deriva una simile irregolarità di camminare.

Il ruminar un progetto complicato e periglioso produce un ardore or veloce or tardo.

Il ruminare senza stento una serie di pensieri fa camminare con monotonia ed agevolezza.

Se la serie di pensieri divien malagevole a svolgersi, allentasi l'andare, e si cammina di mala voglia.

Piacemi il chiudere questi progetti sui solliloqui con la seguente riflessione del cele-

berrimo mio compatriota Goldoni. *I solliloquj sono necessari per ispiegare gl'interni sentimenti del cuore, dar cognizione del proprio carattere, mostrar gli effetti e i cambiamenti delle passioni.*

Egli è particolarmente nei solliloquj dove spicca il carattere individuale, perchè alla presenza altrui l'uomo contiensi giusta i precetti del viver sociale, studiandosi d'assumere una bella apparenza di portamento, di gesti, di guardare, di voce, d'espressioni; apparenza ch'egli abbandona tostochè è apportato dall'altrui sguardo. Deve quindi l'attore quando è solo in iscena rinforzare i tratti del carattere assegnatogli nella commedia, cangiando in gran parte maniere, e deve far similmente quando trovasi a solo con un suo confidente; avvertenze ch'io non ho mai vedute negli attori, e che producono passaggi risaltanti, di grande effetto, e veri. Quante sonovi persone gentilissime, cortesissime, sempre dolci ridenti in società, che, appena sole spiegano un intollerabile rozzezza, scortesia, e brutalità di carattere? Si ragioni similmente per le altre doti, che d'ordinario in società sono un ruolo teatrale rappresentato con sommo studio da parecchi.

Venendo ora alle serie delle espressioni espansionali pittoriche, essa abbraccia i gruppi di comparse di che si valgono alcune commedie di spettacolo, ed alcune tragedie per dipinger come in un quadro sopra vari sem-

bianti una serie di svariati sentimenti prodotti da un solo incidente, del quale in tal guisa si accresce a dismisura l'effetto d' impressione negli spettatori. Per esse crediamo sufficiente un solo esempio tratto dall'*Arte rappresentativa di Luigi Riccoboni, Capitolo IV*.

Sagrificio antico.

Saggio pittor, che il gloriöso Duce
Pinge e del voto il sacrificio casto
A cui incauta religion l'adduce
Seguendo di sua mente il pensier vasto,
Di molta turba l'ordine comparte
Con maestro disegno e vago impasto.
Son nel quadro disposti a parte a parte
Il sacerdote ed i serventi suoi
Che il coltello e la fiamma hanno in disparte;
Indi il padre e la figlia, e vengon poi
La nutrice, i famigli, e de' guerrieri
Tanti, che appena numerar li puoi.
Spiegate insegne, bellici destrieri,
Vestimenti conformi, ornato altare,
E in un fascio corazze, aste, e cimieri.
Il tutto è grande e nobilmente appare;
Ma non basta, conviene al dipintore
Un dolor vario in tutti dimostrare.
In lui zelo di fe', paterno amore,
Un rassegnato core in lei si vede,
E ne' ministri espressi un sacro orrore.
Fra le donne chi piange, e chi mercede
Addimanda, le braccia in alto alzando,
E chi dall' alto il guardo retrocede.

Altri con occhio bieco rimirando
L'apparato funesto, tu diresti,
Che contra il ciel s'adira mormorando.

Le espressioni espansionali pittoriche abbracciano inoltre le scene mute, rotte a gran distanza da qualche tronco accento, che eseguisce un interlocutore in istato di sommo affanno non concedentegli l'esprimer colla voce le proprie idee come in *Clementina e Dorvignì*; o che eseguiscono vari interlocutori quando la scena finge notte, ed essi non vedono, inciampano, non sanno d'essere in vari nello stesso luogo, sentono romori, sembra loro d'udir a parlare, ecc. Queste eseguirannosi applicando, giusta gl'insegnamenti da noi dati, i gesti, e gli atteggiamenti; avvertendo che il pantomimo ha per iscopo premeditato il dipingere tutte le sue idee col gesto, laddove gli attori drammatici non devono nemmeno in tal caso avere tale scopo; ma gestire soltanto per impulso di sentimento, anzicchè per determinazion dell' intelletto. Da ciò riconoscerà il lettore che la pantomima è affatto diversa dalla mimica. Il pantomimo è un sordo muto.

CAPITOLO IX.

DEGLI AFFETTI AFFINI, E LONTÀNI, E DEI PASSAGGI DA UNO STATO ALL'ALTRO.

Gli affetti dividonsi in *affini*, e *lontani* secondochè sono vicendevolmente omogenei, od eterogenei, cioè usano succedersi naturalmente od avvicendarsi, o no.

Sono affetti *affini*:

Lo stato di tenero e tranquillo amore, e la tristezza.
L'amor languorifero, e la tranquilla melanconia.
L'orgoglio, e la collera.
La somma gioja, e la collera.
Il dolore, e la collera.
La cupidità di godere, ed il rabbioso furore.
Il mite dolore, e la mite melanconia.

Sono affetti *lontani*:

Lo stato di tenero e tranquillo amore, e l'ebbrezza sfacciata della gioja.
La meraviglia, e la collera.
Lo stato di tenero e tranquillo amore, e la paura.
La profonda melanconia e il dolor furente.

L'estasi tranquilla languorifera, e la tremula paura.
Il sommo dolore, e la somma malanconia.
Il furor sommo della gelosia, e l'amor languorifero.

L'agevolezza del legame non è reciproca in tutti gli affetti *affini*. Passar dalla gioja alla collera è pronto e lieve; non così il trascorrer dalla collera alla gioja.

Tutti i desiderj hanno la particolarità d'obbliquare la positura del corpo verso l'oggetto bramato, ed alla parte opposta all'oggetto temuto, od abborrito.

In tutti i desiderj intensi, o sia che l'uomo voglia avvicinarsi ad un oggetto, oppure da lui dilungarsi, sempre sospinge il corpo per la via la più dritta, ancorchè essa sia la più ingombra, la più malagevole, la più ritardante.

Venendo ora ai passaggi da uno stato all'altro d'intelletto, o di sentimento, o di situazione, conviene por mente alle seguenti avvertenze.

Nel passare dallo stato di riposo od oziosità ad un subitaneo affetto qualunque, nel primo istante risentesi una sorta di spavento, spiacevole o ripugnante secondocchè l'affetto precedente quel passaggio fu collera, timore, gioia, o qualunque altro affetto. Lo spavento però va sempre unito allo stupore, ed anche ad una specie d'incredulità, d' indecisione procedente dal titubare dell' anima: e

per quanto rapido sia il dissiparsi di quell' incredulità, per quanto pronto a fermarsi dall' un lato o dall' altro il titubare, trascorrerà sempre fino al giunger del fermo un istante di tempo, durante il quale nessuna precisa sensazione nè di aperta collera, nè di aperto desiderio di salvarsi, nè d' altro può padroneggiar l'anima. Da ciò proviene quel primo subitaneo fermar il passo, affissar gli occhi, tentennare, volgersi qua e là, che è proprio d'un uomo côlto da spavento; e che nei più lievi gradi risolvesi in un sostar passaggiero in conseguenza di lieve e passaggiero tremito di paura. Viceversa nel passare dallo stato d'affetto a quello di riposo e indifferenza ci vogliono alcuni istanti, e delle gradazioni. Durante l' epoca soprindicata del passaggio dallo stato di riposo a quello d' attività accadono le seguenti generiche gradazioni crescenti, e viceversa; le quali pur accadono nel passaggio dallo stato di narrazione indifferente a quello di narrazione interessante. Pel passaggio da riposo ad attività incominciasi per esempio dall' affisare l' oggetto che la desta, poi si fa qualche moto verso lui poi s'inchina verso lui il corpo, poi si si alza, poi si si avvicina; e viceversa. Pel passaggio da narrazione indifferente ad interessante, cangiasi a poco a poco la positura negletta in positura animata giusta le idee che vannosi svolgendo, cioè cangiasi

positura di gambe; se la mano con cui si gestisce è impedita da alcun che, per esempio dal cappello, se lo passa nell' altra mano; e simili.

Come nel passaggio da narrazione indifferente a narrazione interessante, così nel meditare passando dal prender una determinazione, al prenderne poi invece un' altra, cangiasi l' atteggiamento di prima; locchè avviene tanto nel solliloquio, come nel ruminare in compagnia d' altro interlocutore, nel qual caso è come se fosse solliloquio. Dato che uno dopo ponderazione si determini ad un partito, e che mentre serbasi in quella determinazione meditativa tenga il capo abbassato, le braccia incrociate al petto, il guardo immoto al suolo, reggendosi sul piede sinistro, ed inoltrando il destro; egli travalicando ad altra determinazione diversa della prima, si atteggierà anche diversamente, appuntando, per un esempio, invece le mani ai fianchi, o volgendo gli occhi al Cielo quasi a raccor di lassù l'ultima precisione dell' idea; oppure si metterà in altra positura affatto diversa dalla prima; avvolgerà le mani rovescie sul dorso, abbandonerà indietro il capo che stava chino, e ritraendo il piede sinistro, si reggerà sul destro. In somma quando stillasi la mente ritracciando un' idea, o il nome dimenticato di taluno, o bollono in essa e zampillano l' un dall' altro i pensieri, il corpo muta continuamente d' atteggiamento.

Se ad un affetto forte ne succede immediato un altro, prima che quest'ultimo predomini, rimane la vibrazione dell'altro, la quale finchè cessa, produce un' indecisione, un' irregolarità di movimenti simile al mar burrascoso, il quale soltanto molto dopo la burrasca riduce in calma gli spumanti suoi cavallacci.

CAPITOLO X.

DELLE ESPRESSIONI ARTIFICIALI.

Seguendo l' usata mia parsimonia di verbosità non mi arresterò punto ad apprestare gradatamente e sfumatamente l' entrata alle espressioni *artificiali*, nè a darne l' astratta definizione. Essa è riposta nel nome che io loro ho assegnato.

Suddividonsi di per sè in tre classi, cioè: I. *Contraffacenti*, dette da Cicerone. *Demonstratio. Gestu scenicò verba exprimente.* II. *Convenzionali*. III. *Bernesche* appartenenti al *Caratterista*.

Le *contraffacenti* sono una surrogazione alle *espansionali*, e differiscono da quest'ultime in ciò, che laddove le *espansionali* esprimono il carattere ed il movimento delle passioni, le *contraffacenti* invece dipingono la fisonomia delle idee pronunciate con la parola, o sentite internamente in istato d'astrazione, o le percezioni rapitrici. Loro conviene quindi il vocabolo *contraffazione* il quale significa trasformarsi, od imitare e dipingere coi gesti.

Quintiliano proibisce espressamente tutti i gesti *contraffacenti*, e soggiunge, che i più

valenti d' allora si occupavano quasi sempre ad esprimere il senso anzichè le parole, cioè usavano le espressioni da noi dette *espansionali*. Egli in prova di ciò allega due esempi tratti dalle Verrine:

Esempio I. Cicerone prende a schernir Verre perchè salpando la flotta Romana dal porto di Siraco, egli stava mirandola dal lido in abbigliamento effeminato, voluttuosamente reggendosi ad una druda.

Esempio II. Cicerone rinfaccia a Verre d' aver fatto, senza precedenti esami di legge, vergheggiare sul mercato di Messina Gavio cittadino romano: e per tal violenza mostrando sommo orrore, lo carica dei più veementi rimproveri.

Sarebbe lo sproposito il più solenne, dice Quintiliano, se nel primo esempio un Oratore assumesse la positura dell' effeminato Verre appoggiantesi alla sua druda; o se nel secondo esempio imitasse col braccio l'azione del vergheggiare, o colla voce i lai del vergheggiato. Nell' esporre quei due esempi egli deve invece esprimere disprezzo, sdegno, stupore, orrore, ossia usare le sole espressioni *espansionali*.

A maggior conferma di questa massima piacemi l' aggiugere un terzo esempio recato da G. Engel, che vie meglio dilucida l' argomento. Cinna nella tragedia di Cornelio che è così intitolata, reca ad Emilia di lui seduttrice cagione del di lui tradire An-

tonio, il grato annuncio, che i congiurati ardono della brama di libertà e vendetta.

Solo udendo nomar Cesare Augusto
E imperator, o donna! io li mirai
Fiamme vibrar dagli occhi inferociti,
E a un tempo sol arroventarsi d'ira,
E per orror impallidir la fronte.

Cinna essendo qui apportatore di lietissima novella alla sua amata, ed inteso ad inspirarle la somma speme e il coraggio ond'era egli compreso, non poteva in lui aver luogo veruna delle idee ch'egli accenna, e non dovea quindi aggrottar le ciglia, arrossire, ed impallidire nel recitarli, ma esprimer invece la sola gioia del coraggio.

A convincersi della giustezza del parere di quei classici gioveranno le seguenti riflessioni. Il dialogo sulle scene ha quasi sempre radice nel cuore: e quindi il cuore deve quasi sempre dettar la qualità dell'espressione, ed egli non può dettarne altra che l'*espansionale*. Sul che gl'increduli faran bene ad avere ricorso ai filosofi naturalisti, e studiando in essi la *patognomonica*, ossia la scienza della assoluta influenza delle passioni sui gesti, e gli atteggiamenti, troveranno nelle loro dottrine le prove scientifiche di questa massima. Nei pochi casi nei quali il cuore non detta l'espressione espansiva, essi valerannosi delle contraffacenti, avvertendo però che i gesti figurati son propri esclusivamente della plebe,

della gente rozza e idiota, come tuttodì vedesi in società, dei cacciatori, dei pescatori e degli ampollosi orientali, e che per conseguenza devono usarsi soltanto nei casi che da noi si indicheranno, e rappresentando sulle scene tali personaggi.

Nelle narrazioni dei drammi, e delle tragedie, ove gl'interlocutori rappresentano persone di rango, le espressioni contraffacenti non convengono, neppure nelle narrazioni di battaglie, e d'avvenimenti, di cui usasi far sciallo in tali composizioni, poichè le persone di rango non usan gestir figurato; ed è quindi un errore e un andar contro verità il farne d'esse tanti pantomimi per dilettar la parte meno intelligente del pubblico con tali imitazioni plebee e materiali delle idee che predominati da una passione o da un sentimento espongono, anzicchè di quella passione, di quel sentimento.

Ecco i limiti esatti entro cui è permessa la contraffazione. Essa può usarsi nei soli tre casi seguenti:

I. Quando l'anima è assolutamente immedesimata nelle sue idee, od in ciò che ode e mira, come nell'ammirazion e nella simpatia morale o fisica, cioè nell'ammirazion del sublime, e nel rapimento prodotto da esterne sensazioni e percezioni.

II. Quando le cose che si dicono, abbisognano assolutamente d'aiuto pantomimico per riuscir intelligibili, locchè avviene nell'espo-

sizione di minute circostanze ed incidenti, e nelle descrizioni fisiche.

III. Quando per progetto voglionsi render altrui palmari le proprie idee.

Nei luoghi i quali permettono la *contraffazione* convien por mente al tratto distintivo; esprimere quel solo per mezzo di gesti, ossia raccogliere in uno tutti gli altri tratti secondari attinenti al principale, non già sceverarli, spartirli, ed offrirli disgiunti gli uni dagli altri.

Le espressioni *contraffacenti* suddividonsi in *macchinali*, o *premeditate*.

Le espressioni *macchinali* si eseguiscono senza avvedersene, trasportati dal vortice del proprio sentire; ed eccone alcuni esempi.

Amore. V'è un caso in cui l'amore produce *contraffazione*. L'appassionato amante, ove sia divenuto ammiratore della sua diletta, va in sè ricopiando le di lei caratteristiche coll'imitarne per un esempio il sussiego e l'alterezza nella fisonomia e nel portamento; ma frammezzo a quegli atti *contraffacenti* pur si ravvisa il placido languore degli occhi innamorati, il dolce schiudersi delle labbra imploranti mercede, ed il tenero sorriso che su quelle aleggia e sulle gote. Dal che proviene in lui un atteggiamento biforme, una espressione quasi quella della grazia, ove si compongono assieme dignità ed orgoglio dell'amata, tenerezza e adorazione dell'amante

Spettatore novello. Uno avvezzo a intervenir di rado al teatro, oppure dotato d'isquisito sentimento e fantasia; s'immedesima per tal guisa nella rappresentazione che sul volto suo va successivamente dipingendo senz'avvedersene tutti i vari sembianti degli attori e perfino i movimenti, aggrotta com'essi, o serena il ciglio, arruga o spiana la fronte, ride, sorprendesi, ecc. Questo immedesimarsi in altrui conviene al comico quand'egli in iscena fa la parte muta d'ascoltatore d'un personaggio che supponesi da lui tenuti in somma considerazione, senza dover egli esser distratto nell'ascoltarlo da veruna sua propria sensazione preponderante ed opposta a ciò che egli ascolta; come per esempio se il personaggio si studiasse di persuaderlo ad eseguire un'azione da lui conosciuta perniciosa, e che lo sdegna.

Ammirazione. Nell'ammirazione, particolarmente del grande e del sublime, l'anima si abbandona tutta a rappresentar l'obbietto, e quindi a *contraffarlo.* Da ciò proviene che nell'ammirazione di cose grandi dilatansi gli occhi e la bocca, e si espande il petto, ecc. Nell'ammirazione delle altrui forze corporee straordinarie, i muscoli delle nostre membra si agiteranno e moveranno similmente. Nella ammirazione di cose elevate ci eleviamo di tutta la persona, e ci allunghiamo. (Vedi ammirazione e sorpresa, nelle espressioni *espansionali.*)

Simpatia morale. Essa è una specie d'affinità che risentono le anime leggiadre pei caratteri elevati, nobili, fermi, per le azioni generose, grandi, filantropiche (i miscredenti hanno tanto profanato il vocabolo *filantropia*, quanto gl'ipocriti il vocabolo *carità*). Essa non è nè amore, nè pietà, nè compassione, e viene a dismisura aumentata dalla fervidezza dell'immaginazione; conduce alla benevolenza ed alla più intima amicizia; è un avviamento all'amore, ma sta senza lui, laddove l'amore è sempre da essa accompagnato. La simpatia morale fa sì, che all' udir narrare le azioni d'un eroe si assumono gli atteggiamenti ed i gesti che sembran propri di quell'eroe ammirato.

Discorso premeditantesi. Pensando a un discorso che divisiamo tener altrui, sovente ne pronunciamo, gestendo, le parole, come se fosse già sopravvenuto quello cui dobbiam parlare.

Idea rifiutata. Il rifiutar un'idea che ci si affaccia alla mente, si eseguisce movendo la mano rovescia fin dietro noi, come se rispingessimo una cosa fisica.

Carattere fermo. Se la mente si affisa in un carattere fermo, ed ostinato, noi pure ci piantiamo saldi, stretto il pugno e rigido il dorso.

II. Le espressioni *premeditate* si eseguiscono quando predomina in noi lo scopo di

metter altrui materialmente al fatto d'una cosa; ed ammettono figure oratorie, e simboliche, ed allusioni.

Copia caricata degli altrui difetti. Un maestro corregge talora d'un difetto un fanciullo imitando cogli atti quel difetto per rendergliene evidente la deformità, nel che ci entrerà agevolmente un po' di sdegno. Siccome poi lo sdegno risentito non armonizza con la *contraffazione*, così se il maestro sarà soverchio sdegnato per quello sconcio abituale del suo discepolo, egli proverà incentivo a svergognarlo con forte riprensione; ma stimando più efficace il correggerlo mediante la derisione, converrà che sacrifichi alquanto di sdegno alla *contraffazione* ed alquanto di *contraffazione* allo sdegno, per modo che quello e questa rimangano mutilati, e ne risulti un atteggiamento misto. Quindi egli aprirà la bocca al riso, ma la contorcerà; lascierà cader penzoloni il labbro inferiore, ma lo stirerà un poco da un lato; mostrerà il capo cascante, ma allungherà vie più il collo; socchiusi gli occhi, ma con le ciglia contratte, e la fronte corrugata mostrerà collera.

Idea del tempo. Volendo significare l'idea del tempo, si ha ricorso all'idea dello spazio. Difatti stender la mano alquanto indietro indica uno spazio rimasto dopo, e per analogia un tempo assai rimoto; come all'opposto sten-

derla innanzi, presenta l'immagine d'uno spazio a percorrere, e ad un'ora risveglia quella di cosa avvenire.

Ecco un esempio della figura *metonimia*, che pone l'effetto per la cagione. Un servo parlando della ricompensa attesa dal padrone per le sue tristizie, va fregandosi la schiena col dosso della mano, come già se la sentisse dolere per le battiture che prevede dover toccare.

Ecco un esempio d'altra *metonimia*, che in luogo della cosa pone un esterno rapporto. Sovente parlando, invece d'indicare la divinità, si nomina la sua dimora, il cielo, e quindi il levar le mani e gli occhi al cielo è un chiamar i numi in testimonio della propria innocenza, implorarne la protezione, scongiurarne la vendetta.

Ecco un esempio di *sinecdoche*. Volendo additare una famiglia, si addita un solo individuo d'essa, il quale sia presente. Volendo additare un esercito, indicasi un solo soldato che pur sia presente.

Ecco un esempio d'*ironia*. Una donzella che rifiuta la mano d'un narciso da lei spregiato, gli fa una solenne riverenza, ma di scherno.

Ecco un esempio d'*allusione*. Un atto come di lavarsi le mani, significa protestar innocenza.

Secondo esempio d'*allusione*. Apporre alla fronte il dorso della mano coll' indice, e 'l mignolo ritti, e gli altri diti piegati, indica il far delle fusa torte.

Terzo esempio d'*allusione*. Soffiar sul palmo della mano vuota indica il nulla.

Accusatore. L'accusatore riscaldato narra al giudice l'ingiuria ricevuta, contraffacendo con quanta può vivezza l'orgoglio, l'ira, lo sprezzo dell'offensore.

Atti graziosi. Un' aia che vuol insegnare alla sua alunna un atto grazioso, glie ne fa vedere fisicamente in sè l'esempio da imitarsi.

Altezza ed ampiezza d'una montagna. L'altezza d'una montagna indicasi sollevando la mano e tutto il corpo, alzando il capo, e gettandolo alquanto indietro, e levando sublime lo sguardo. L'ampiezza d'una montagna si indica facendo semicerchio delle braccia aperte.

Indicazione d'uomo falso. Per indicare un uomo falso, verso cui convien tenersi guardinghi, si mira colui obbliquamente e diffidenti con un occhio, del qual occhio tirasi giù con l' indice della mano la pelle sottoposta, intantochè con l'indice dell'altra mano, la quale sta penzoloni con tutto il braccio, si accenna per di dietro.

Derisione d'un assente. Uno che deride il portamento, le maniere d' un assente, con-

traffa quel portamento, quelle maniere coi suoi gesti, col suo atteggiamento, ed intanto schiude la bocca al sorriso della derisione.

Pianto finto. (Luigi Riccoboni. Dell'arte rappresentativa Capitolo IV.)

Ora parliam d'un finto pianto. Spesso
Nella commedia, giovane, o fanciulla
Usar nol sanno; e vel dimostro espresso.
Donna, cui per amore il capo frulla,
Gode di molti amanti aver corteggio,
E di tutti per scherzo si trastulla;
Ma poi nell'arduo e lubrico maneggio
Si trova di tal sorte inviluppata,
Che distinguer non sa dal male il peggio.
Sta per esser da tutti abbandonata;
Ma ciò che più le cuoce e più le preme,
Da chi più sente esser amante amata.
Per onta e per dolor spasima e freme,
E per tenerlo fra' suoi lacci avvinto
Artificiosamente piange e geme.
Verace a lui, a' spettatori finto
Deve apparir quel pianto, e dee vedersi
L'inganno con il ver giunto, e distinto.
Or io per farlo ho veduto valersi
Di modi sì affettati, che il deluso
Del falso non potea non avvedersi.
Non mai si avrebbe fatto un miglior uso
Del pianger vero, se in un caso tale
Di lagrime si avesse sparso il muso.
Un'occhiata, un sorriso a parte, vale
Per dimostrar che fingi all'uditorio,
Ma inver l'amante falla al naturale.

Le espressioni artificiali convenzionali suddividonsi in *nazionali, di Galateo, di condizione o ceto.*

Le artificiali nazionali risguardano la metodica inflessione di voci, ed il metodico andamento di gesti, e degli atteggiamenti delle nazioni, le quali cose si apprendono leggendo le storie, ed i viaggi; dal che rilevasi dover il valente attore essere erudito per non confondere per esempio il carattere nazionale Veneziano con l'Inglese, e simili.

Le espressioni *artificiali di Galateo* risguardano i muti complimenti poggiati sulla sola pantomimica, come sono gl'inchini, i saluti della mano, ecc., ed il portamento elegante, decente, modesto della persona cose tutte insegnate dall'uso del vivere, ma eziandio da appositi trattati.

Le espressioni di *condizione* o *ceto* risguardano i varj ranghi che l'uomo occupa in società, e che gli danno una certa caratteristica di maniere, onde proviene il differente contegno del navigatore, del militare, del villanzone, dell'artigiano, del mercadante, dell'avvocato, del nobile, del magnate, del monaco ecc; alle quali sono da aggiungersi quelle interessantissime di *carattere individuale.* Gl'indizii del carattere individuale non si dileguano mai dal volto, neppure nello stato d'oziosità e vacuo d'idee, anzi per la mancanza d'idee moventi, spiccano allora più osservabili.

Innanzi d'esporre una serie di descrizioni di caratteri, è bene il precisare il significato della parola *carattere*.

In società per *carattere* intendesi quel nesso di passioni, d'inclinazioni, e di qualità intellettuali, che per essere affini, assieme svilupparonsi in una persona; ed assopìte, od in istato di movimenti l'accompagnano fino alla tomba.

Sulle scene distinguonsi due sorta di caratteri, i *caratteri assoluti*, ed i *mezzi caratteri*; i primi dei quali sono inverisimili, non essendoci verun uomo che sia abitualmente mosso da una sola passione, od inclinazione, ed abbia l'ingegno perennemente limpido od ottuso, ed invariabile nel modo di vedere e determinarsi. Così un avaro che non sia altro che avaro, è un essere immaginario. I *mezzi caratteri* negli autori di commedia (tranne Goldoni, i cui caratteri sono capi d'opera) sono pochi, e non mai posti in gran lumi nelle varie loro inclinazioni moventi, delle quali in tal guisa perdesi la vivezza pittoresca del contrasto, per difetto degli autori, i quali poco profondi nella conoscenza del mondo, ommettono forse come qualità opposte quelle che sono assolutamente omogenee. Nella tragedia la bisogna va ancor peggio, non usando gli autori d'ordinario in essa che quattro o sei sole affezioni, alle quali, genericamente dipinte, fanno tener luogo di caratteri, e mezzi caratteri. Affinchè anche su questo particolare

trovi il lettore in quest'opera una guida, noi accenneremo ora una serie di mezzi caratteri maschili, ed un'altra di femminili, dalle quali risulterà quali sieno nei due sessi le affezioni affini.

La teoria generale dei caratteri aggirasi sopra i seguenti cardini.

Quanti sono gli elementi componenti i caratteri.

Analisi di ciascun elemento.

Caratteri elementari nei quali nulla c'entra di verun altro carattere.

Caratteri misti, che racchiudono particolarità attinenti ad altri caratteri.

Varianti proprie di ciascun carattere, procedenti dall'istantanea successiva influenza organica del fisico, che lo modificano senza distruggerlo.

Varianti d'altra specie cagionate dal preponderare uno dei componenti un carattere, piuttostocchè un altro componente.

Varianti in qualunque carattere prodotte dall'età, dal sesso, dalla condizione, dai casi della vita.

Varianti in qualunque carattere prodotte dalla nazione, dal secolo cui appartiene l'individuo.

Troppo in lungo mi porterebbe il dar qui la soluzione di tali quesiti teorici, sulla quale sono fondati i caratteri che son per descrivere.

Io la ommetto quindi, potendo il lettore rinvenirla con l'ajuto delle mie descrizioni, che sono altrettante applicazioni pratiche di essa, e potendo anche farne a meno non abbisognandone egli gran fatto quando non voglia divenire autore di precetti mimici.

Avaro.

Io espongo qui nove specie d'avari indicando le affezioni proprie di ciascune, e distinguendole coi numeri arabici per maggior chiarezza. Valga quest'avvertenza pegli altri caratteri dei quali indico più d'una specie.

1. Trufferia, incallita malvagità, ipocrisia, fallacia.
2. Egoismo, rozzezza, sospetto, cruccio.
3. Finzione, astuzia, ostinazione.
4. Ostinazione, orgoglio, asprezza, malizia, bugia.
5. Astuzia, simulazione.
6. Balordaggine, rozzezza, malignità.
7. Astuzia, attività, industria, freddezza, insensibilità, modi carezzevoli e cortesi, inesorabilità nelle ripulse.
8. Mente acuta e fredda, gran discernimento, esattezza.
9. Sofisticheria, astuzia, turbolenza, macchinazione, sospetto, viltà, perfidia.

Prodigo.

Iracondo, intraprendente, aggradevole narratore, ora ruvido ed ora gentilissimo senza

un perchè, lusinghiero fino alla servilità nell'incominciar una relazione, e dopo formatala imperioso e villano, simulatore, dissoluto, appassionato pei giuochi d'azzardo, privo affatto d'illibatezza; compera continuamente per fasto, e vende in segreto per comperar oggetti di lusso, economo fra le domestiche pareti fino alla sordidezza, grande ostentatore in pubblico d'amar svisceratamente la propria famiglia, di profonder tesori per essa, e di lei continuo calunniatore affermando che la consorte ed i figli sono superbi, scialacquatori, imbecilli, ed ingrati; perenne crucciatore dei maschj pretendendo, senza averli mai iniziati nella carriera degli affari, che si trovino un impiego da mantenersi, ma in altro paese da lui lontano; nemico della fatica, cúpido di venir adulato, egoista fino al punto d'abbandonar consorte e figli nell'indigenza, ed anzicchè sovvenirli, pretender da essi sovvegno profonditore di regali e d'elemosine in pubblico per acquistar nome d'uomo di sentimento, mentre spoglierà consorte e figli di tutto ciò che potrebb'essere di qualche valore.

Filantropo.

Probità, nobiltà d'espressione, ingegno solido, cuor benefico, spirito, amore all'applicazione, all'ordine, alla nettezza, tenera sensibilità esente da affettazione, facile ad affliggersi e rallegrarsi, bontà, delicatezza, lealtà, ingenuità, franchezza, modestia affatto scevra di viltà, intrepidezza, imperturbabile sangue freddo.

Ipocrita.

L'ipocrisia deriva da debolezza e vanità. Essa ammette affabilità, cortesia, felice memoria, scaltrezza, flessibilità. Il Tartufo di Moliere è affatto diverso, ma egli è un goffo ipocrita del secolo passato, indegno d'apparire fra i raffinati ipocriti moderni.

Orgoglioso.

1. Superbia, ambizione, fierezza, arroganza.
2. Somma prudenza e penetrazione, sospetto, caparbietà, insensibilità.
3. Dissimulatore, traditore.
4. Vano, finto, collerico.

Ostinato.

1. Ignorante, spirito pesante, limitato, caparbio.
2. Malizioso ostinatamente in qualche caso, spirito scipito, noioso, sovente ipocondriaco.

Bugiardo.

Ostinato, orgoglioso, aspro, malizioso.

Soppiattone.

Urbanità fredda, dissimulazione orgoglio, fraude.

Sospettoso.

1. Freddo, increscevole, caustico, caparbio, superbo, vile, vendicativo.
2. Imbecille, spirito falso.
3. Aspro, rozzo, indiscreto, ambizioso, di sfrenati desideri.

Maldicente.

1. Frivolo, malizioso, motteggiatore.
2. Riservato, insensibile, poco comunicativo, maligno, fantastico, dissoluto.

Censore.

Perspicace, franco, conciso, profondo pensatore, di grand'ingegno, metodico assennato, mente originale.

Pedante.

Amor proprio degenerato in sistema, presunzione, vivacità quand' è offeso il di lui amor proprio, perspicacia, gagliardia di polmoni.

Vano.

1. Puerile vanità, eccessiva timidezza, ardua comunicativa.
2. Prosuntuosa balordaggine, carattere freddo che vorrebbe apparir animato.

Pazzo.

Agevole passaggio dalla serietà al giubilo, parlar rapido, disordinato, interrotto, astrazione, e passaggi a profondo concentramento.

Incostante.

Impazienza e freddezza, volubilità, e caparbieria, bontà e rigidezza, dolcezza ed alterezza, perspicacia.

Cavilloso.

Astuto, perspicace, fraudolento.

Progettista.

Cuor freddo, vanità, ostinazione, avarizia, orgoglio.

Invidioso.

Disprezzo, arroganza, odio, vergogna.

Narciso.

Inclinazione alla voluttà, frivolezza di carattere, gran tuono d'importanza, giovialità sfoggiata, curiosità, ignoranza.

Matematico.

Profondità d'ingegno, pazienza, freddezza, caparbietà, fermezza, spirito schifiltoso, esatto, bontà senza calore, fedeltà senza tenerezza.

Uomo d'affari, ossia Mercatante d'onore.

Vasta memoria, inflessibilità di carattere, fredda, ma sincera bontà, prudenza, fermezza, attitudine a ricerche e discussioni laboriose, lealtà, fedeltà.

Genio.

Patriotismo eroico, schiavo del punto d'onore, imperioso, focoso, intraprendente, ignea fantasia, passioni vivissime con scappate.

Pastorello.

Candore, ingenuità lealtà, pochi talenti, nessuna energia, spirito, dolcezza, timidezza, tranquillità, amore dell'ordine.

Poeta.

Sensibilità costante e vivissima, gusto originale, accortezza, feconda immaginazione, carattere fermo ed energico, sublimità d'intelletto, cuor eccellente e generoso. Questo era senza dubbio il carattere di Tirteo.

Ipocondriaco.

Melanconia, umor bisbetico, grande intelletto, spirito tranquillo, amico dell' ordine e del riposo.

Geloso.

Molta fantasia e sensibilità, sospettoso, passaggi dall'amore all'odio, ossia dalla tristezza alla vendetta, e da questa al dolore.

Intrigante o Filocaco.

Progettista, ghiottone, inconsiderato, vile, interessato, bugiardo, sfacciato, rozzo di maniere, vendicativo, lascivo, esagerato, adulatore.

Beone.

Giuocatore, inclinato alla prodigalità, sfacciato.

Collerico.

Puntiglioso, franco, capriccioso, impaziente, ignea fantasia.

Furfante.

Dissoluto, ladro, bugiardo, vile, sfacciato.

Gioviale.

Coscienza tranquilla, sincerità, vivacità, gentilezza, trasporto pei divertimenti, generosità, capace d'amicizia, poco senso.

Imbecille.

Mancanza d'energia, indifferenza per ogni cosa, mente sottintesa.

Indolente.

Incomincia cento cose, e non ne finisce veruna, è curioso, ha mente limitata, è ilare, deferente, progettista, generoso.

Militare.

Valore, amore del giuoco, galanteria frivolissima, ghiottone, cuor fiero, ma buono e generoso, immaginazione inasprita dalle aride idee di omodromi, eterodromi, cocle, frocle, cunei, polispati, rimembranze di pugne, scalate, duelli, dimensioni, forze, pesi, equilibri, e quant' altro di più rude ha l'algebra e la geometria.

Empio.

Anni fa di ritorno all'abitazione dopo aver veduta rappresentare l'Orfana di Ginevra, dipinsi in versi l'empio ed il giusto: ed essendo esatte amendue le descrizioni, le trascrivo tal quali.

Sonetto.

Temeraria impudenza e torvo riso
Spira la tetra minacciosa faccia;
E i lumi ardenti e spalancati allaccia
L'irsuto ciglio sul ferigno viso.
Or ti spia fin nel cor col guardo fiso;
Or spia d'intorno, e di fuggir procaccia;
Or tuona e affronta; or di terrore agghiaccia:
E di sangue innocente è sempre intriso.
O in lieto ammanto, o in bruno vel s'asconda,
Spande orror sepolcral dovunque ei gira
La sua squallida faccia furibonda.
D'ircana tigre è men fremente l'ira;
Men di stragi e di sangue è sitibonda,
E men spavento coi ruggiti inspira.

Il Curato Drammatico.

SONETTO.

Lieto, sereno, animator sembiante,
Occhi al girar soavemente lenti;
Di verace amistà pietosi accenti
Ispirati da un cor fido e costante.
Ardente affetto sotto un fral tremante;
Senno e virtù sotto canuti argenti;
Orecchie pronte ad ascoltar lamenti;
Di vivo amor opre leggiadre e sante.
Umile in atto, e con tranquillo viso
Correr perigli ed affrontar la morte
Per dischiuder a ogn' alma il paradiso;
Opporsi agli empi, e contrastar da forte;
Dall'ipocrita alfin venir conquiso:
È del giusto il ritratto, ed è la sorte.

Avara.

1. Egoista, spirito triviale e minuzioso.
2. Vigilante, attiva, inchinevole a passioni stravaganti e indomabili; ciarliera fino alla noia.

Orgogliosa.

Zotichezza, spirito, insensibilità, estranea al sorriso, inclinata alla collera, all'odio, energica.

Ostinata.

Saggia, profonda pensatrice, perspicace, riservata.

Bugiarda.

Ingrata, vendicativa.

Sospettosa.

Violenta, riflessiva, altera, vendicativa, prudente, spiritosa, capricciosa.

Maldicente.

Affettata, pretendente, astuta, vana, spregiante, spiritosa, mente triviale.

Censuratrice.

Carattere riflessivo, profondo, spirito faceto ed originale, accortezza.

Filantropa.

Magnanima, dolce, sensibile, buona, mente energica e vivacissima.

Pastorella.

Ingenua, leale, vivace, spirito naturale, ciarliera, irriflessiva, caparbia, facile al pianto ed al riso.

Poetessa.

Soave melanconia, riflessione profonda, amore alla solitudine, gusto squisito, fervida immaginazione, anima elevata, indolente.

Civetta.

Affettazione, desiderio di piacere in tutti i movimenti, contegno leggiero, spirito frivolo, loquacità, immaginazione vivissima, memoria ragguardevole, voluttà.

Flemmatica od Olandese.

Economa, di poche parole, cuor buono ed indulgente, ma freddo, sana ragione, amore della pace, del lavoro, dell'ordine, della proprietà, ingegno fino, docilità, candore.

Galante.

Vivacità, bontà, carattere faceto, irriflessivo imprudente, spirito leggiero, somma dolcezza generosità.

Superba.

Freddezza, magnanimità, genio intraprendente, spirito, accortezza, fierezza.

Recheranno sorpresa le mie descrizioni del poeta, e del prodigo, tanto diverse dalla comune idea, e da ciò che vedesi sulle scene. Io le ho nondimeno tratte dai fisionomi antichi, e moderni, e dalla storia, come tutte le altre; locchè prova da un canto la loro verità, e dall' altro che chiunque applicasse altrui, od a sè medesimo taluna delle descrizioni di caratteri, supponendo in me premeditazione satirica, s'ingannerebbe a partito. In quelle descrizioni, e nelle seguenti espressioni drammatiche di caratteri, figuro ancor io. I malevoli me ne applicheranno una sinistra, io invece me ne applicherò una pregevole. Facciano i miei lettori similmente; e saremo tutti contenti.

Il sudicio, triviale, nojoso, ridicolo poeta che usasi esporre sulle scene, non è un poeta è un rimatore verboso; ed anzi non è neppure un carattere, ma una maschera, avendo egli un vestito invariabile come l'Arlecchino, ma sudicio, ma rotto, e quindi nauseante; indecenze che non ha nè il vestito dell'Arlecchino, nè quello dell'altre maschere;

Il poeta non è una maschera; egli deve quindi esser vestito giusta la nazione, l'età, il ceto cui appartiene, potendo egli esser re improvvisatore come Ossian, soldato come Eschilo che si distinse nelle battaglie di Maratona, Salamina, e Platea; figlio d'un artista come Sofocle che era figlio d'un fabbro-ferrajo, o come Virgilio che ebbe per genitore un maniscalco; nobile come Alfieri; ricco come Lord Byron; Magistrato come Dante, e simili. Il poeta non è un ignorante rimatore, potendo egli esser legislatore come Solone, profondo astronomo come Talete Milesio, viaggiatore erudito come lo Scita Anacarsi, ottimo e saggio padre di famiglia come Gasparo Gozzi; degno d'alta considerazione perfino nello stato di pazzia come il Tasso, le cui *Veglie* valgono il senno di molte migliaja di quelli cui il Parini ha dedicato il suo giorno. Al poeta nelle commedie convengono le parti di primo innamorato, e di padre nobile nelle tragedie le parti di Mosè, di Davidde.

Quanto fu calunniato il poeta sulle scene, altrettanto fu adulato il prodigo, perchè la moltitudine non usa oltrepassar la corteccia delle cose, e perchè quella somiglianza alla scimmia ritrovata da Aristotele fà sì che uscito una volta un modello, non si pensi ad altro che a fedelmente copiarlo. Il vizio della prodigalità non proviene dal sentimento, ma da trascendente vanità; affezione che avendo le

radici nell'egoismo, e per molla la fantasia, esclude qualunque sentimento estetico, e trasporta volando fino agli estremi confini della regione del vizio. In una commedia intitolata *il Prodigo* gli si faccia usar grande sfarzo di vestiti, d'arredi, di livree, d'inviti a pranzo, di casini di delizie, di magionette voluttuose, e che fra le domestiche pareti egli neghi la mercede ai servi, non conceda alla consorte ed ai figli che vivande comuni, mentr' egli si ciba dei più scelti manicaretti; ma faccia in pubblico sfoggiar lusso alla consorte ed ai figli, che egli in pubblico profonda denaro cogli amici, e concorra generoso a sovvenire sventurati, ma in privato neghi un misero sovvegno al suo più stretto parente; che accarezzi per amici i più ricchi, i più nobili, i più potenti, e ad un tempo i più rotti a tutti i vizj; che impoverendo egli, esilii la consorte e la prole in qualche rimoto abituro, spogliandola di tutti gli ornamenti e le vesti di qualche valore, e prosegua egli a pompeggiare in società col ricavato loro; che impoverito affatto, non provvegga più neppur d' un tozzo di pane la sua sventurata famiglia, ed invece pubblicamente contro essa declami sostenendo che possiede particolari rendite, con le quali potrebbe e dovrebbe mantenerlo, e tenti frattanto se potesse lucrar sulla di lei stessa indigenza; che ricorra ad intriganti, e ad ogni maniera di vituperosi, offrendo loro servigio in trufferie

e bricconate d'ogni specie, purchè lo sovvengano; che risorgendo per un'eredità: od altro ritorni a prodigare viemaggiormente di prima e non sovvenga neppur d'un quattrino la sua famiglia. A questi tratti io riconoscerò il prodigo, e questi tratti faranno un'utile, una profonda impressione negli spettatori. Il prodigo sensibilissimo per la consorte, per la prole, degl'infelici, delicato, illibatissimo, è un essere assurdo, perchè vanità e sentimento stanno fra loro precisamante in ragione inversa, e di quanto abbonda l'una, d'altrettanto decresce l'altro; e perchè la strana inconsideratezza ostinatissima del prodigo è una prova di proclività sortita nascendo alla pazzia. Si dà bensì il generoso, a cui convengono amabili caratteristiche, ed il quale talora nella generosità trascende, ma il prodigo è più affine allo stesso suo contrario, l'avaro, che non al generoso.

Conosciuti i varj elementi che entrano in composizione di ciascun carattere, le varianti del carattere stesso, e le teorie generiche, riesce agevole il determinare l' espressione drammatica abituale che a ciascuno d' essi conviene. È solo da avvertirsi; che pel miglior effetto drammatico fa d' uopo che uno dei componenti trascenda sugli altri, e li colori del suo lume, ossia che il *mezzo carattere* si accosti al *carattere assoluto*. Ecco una serie d'espressioni drammatiche risguardanti gli accennati caratteri.

Avarizia.

Abituale guardar da due parti al tempo stesso, dorso incurvato, andatura vivace, parlar premeditato, e quindi gesti contraffacenti.

Avaro.

1. Occhi irrequieti, torbidi, nuvolosi, e mesti, sguardo dimesso. Espressione discordante, falsa, affettata, grande lindura di vestito, fuggevole sorriso, far l'occhiolino, camminar lieve, voce dimessa e tarda.

2. Passi misurati, e portamento spirante studiata appariscente armonìa, mirar sottecchi, parlar nasale, ciglia tratte in su verso il mezzo della fronte, tutti i muscoli della faccia tesi ed agitati, occhi scintillanti, contorcimento di tutta la persona, talora un sollevar di spalle, moti convulsivi di braccia e mani, frequente cangiar di posizione, alzarsi, sedere, voce debole e flebile.

3. Far l'occhiolino, camminar lieve, aguzzar lo sguardo, aggrottar le ciglia, voce chiara argentina, camminar pesante.

4. Metodico ad erger la testa in addietro, esaminar con compiacenza i suoi piedi snelli, spalancar oltre il naturale gli occhi e volgerli a dritta e a manca come per voler mirar tutti gli oggetti sopra le spalle, ascoltar in silenzio e risponder breve e mordace e con sprezzante sorriso, o mentre taluno è per rispondergli, accigliarsi e mormorar fra i denti per imporgli silenzio.

5. Aguzzar lo sguardo, aggrottar le ciglia, appiccinir l' occhio come per discerner un oggetto microscopico, fuggevole sorriso, camminar lieve, voce dimessa.

6. Testa penzolante sul petto, labbra mezzo aperte, mento pendulante, occhi semivelati dalle palpebre, ginocchia piegate, ventre sporgente, piedi volti indentro, braccia spenzolate e spesso imbisacciate dritte nelle tasche, somma languidezza in tutti i membri, mirar sottecchi, voce cupa lamentosa e nasale.

7. Aguzzar lo sguardo, aggrottar le ciglia, appicinir l'occhio, passi misurati, portamento spirante studiata armonia appariscente, cortesia di maniere insultante, voce argentina.

8. Occhi e bocca aperti e immobilmente atteggiati, ciglia sollevate, braccia alquanto staccate dal corpo, talora un piegar indietro il tronco, lineamenti del volto in calma, respirazione spesso trattenuta.

9. Inquietudine, ciglia tratte in su verso il mezzo della fronte; tutti i muscoli della faccia tesi ed agitati, passo forte stampato, contorcimento di tutta la persona, talora un sollevar di spalle, moti convulsivi di braccia e mani, frequente cangiar di posizione, camminare irregolarissimo, aguzzar lo sguardo, aggrottar le ciglia, appiccinir l' occhio, mirar sottecchi, parlar veloce e nasale.

Prodigo.

Parlar con delle sospensioni, abitudine di pigliar altrui per la mano, pel braccio, pel

capo narrando; voce talora affettatamente dolce, ed abitualmente forte e rantolosa; far l' occhiolino, smania, irregolarità, cupidità voluttuosa, agevole a trascender in furore, facile arrugar la fronte; capo e tronco devianti dalla perpendicolare; passo or veloce or tardo; gli organi dei cinque sensi in tensione, mani giuocolanti, ed una d'esse talora imbisacciate al sommo del petto; piedi vôlti infuora; certa indifferenza e sbadataggine, frequente astrazione ed in quella gestire e dialogar con seco stesso.

Filantropo.

Volto sereno perfin nell' ira, andamento lento fermo non interrotti, lineamenti del volto in calma, respirazione sovente trattenuta, braccia discoste dal tronco, sguardo patetico, soavità di movimenti, maniere lentamente carezzevoli, voce grave e molle; facile arrossire, ora lo predomina la placida melanconia propria di chi è nato all' eterea voluttà dei sentimenti estetici, ora il diletto, ora l' estasi di piacere, ed ora la contemplazione delle pittoresche malìe della campagna, o della sublime semplicità del firmamento, o d'un' idea quanto pura graziosa. Quindi tutti i suoi pensieri si avvicendano come le note d' un concento musicale; talora tutta la di lui anima è raccolta in un solo senso per assaporar tutta la dolcezza d'un'amabile idea; ha i piedi vicini e retti, gli oc-

chi tranquilli e socchiusi, il capo talora moventesi lievemente in battuta come se libasse la remota armonia delle sfere. Mostra in tutta la persona una particolare snellezza.

Ipocrita.

Sguardo in sè rattratto quasi mirasse il proprio interno; occhio appannato, torbido e mesto, espressione discordante, falsa, affettata, grande lindura e ricercatezza di vestito, gestire d'ordinario non superiore alla cintola, parlar tardo.

Orgoglio.

Frequente riso schernitore, sguardo ardito e squadratore dei circostanti; tumideggiare della persona, passo lungo grave solenne, capo elevato e gittato indietro, piedi vôlti infuora, petto e ventre sporgenti innanzi, tronco ritto e pendente indietro.

Orgoglioso.

1. Mano imbisacciata al sommo del petto, e l'altra rovesciata sul fianco volgendo il gomito un poco innanzi, certa indifferenza e non curanza, sguardo lanciato d'alto in basso; contorcimento del corpo da un lato, arricciar del naso, e stiramento un po' in su del labbro superiore, stringersi nelle spalle e sogghignare, voce grossa, rantolosa.

2. Mirar sottecchi, star ansiosamente in ascolto; inquietudine, ciglia tratte in su verso il mezzo della fronte; tutti i muscoli della

faccia tesi ed agitati; occhi scintillanti, passo forte stampato, contorcimento di tutta la persona, talora un sollevar di spalle, moti convulsivi di braccia e mani, movimenti sconci, frequente cangiar di posizione, parlar nasale.

3. Voce sempre tesa alta e sonora, sciocco tuono d'autorità nel decidere; occhi che s'ingrandiscono parlando; ciglia che si arricciano, vene che s' inturgidiscono, labbro inferiore che si spinge innanzi, collo che si gonfia, mani che serransi a pugno, abitudine di riprender istantaneamente il tuono della calma e della fredda urbanità.

4. Abituale far colla bocca un verso come di masticare; mover irregolarmente il labbro inferiore, girar continuamente gli occhi a sè d' intorno; non parlar mai con calma, studiarsi di coprir le sue ruvide maniere con affettata urbanità.

Ostinazione.

Camminare a passi smisurati, portamento monotono e tardo.

Ostinato.

1. Enfasi di gesto, chiasso di voce, gagliardìa di polmoni, occhi scintillanti, passo forte stampato, contorcimento di tutta la persona, movimenti sconci, inquietudine.

2. Mirar sottecchi, star ansiosamente in ascolto, occhi ristretti, bocca chiusa, mani

penzolanti, andare or lento ed ora affrettato; ciglia sollevate, parlar nasale e prolungato.

Bugiardo.

Enfasi di gesto, chiasso di voce, gagliardìa di polmoni, frequente riso schernitore, andatura disordinata, contegno balordamente sprezzante, gran piegamenti di capo da dritta a manca, sguardo ardito e squadratore dei circostanti; tumideggiar della persona, passo lungo grave solenne, capo elevato gittato indietro, piedi vôlti infuora, petto e ventre sporgenti innanzi, tronco pendente indietro, mirar sottecchi, parlar nasale.

Soppiattone.

Abituale sdrucciolar con agevolezza anzicchè camminar naturale, tronco curvo, gestire meschino, non osar mai di fissar in volto tranquillamente, ma da lunge guatar ardito; arrugar la fronte nel declamar contro il giusto e l'innocente oppresso, ed assumer in ciò tuono imperterrito; genio di sostenere i ribaldi, e tuono d'effervescenza nel difenderli; voce sommessa.

Sospetto.

Mirar sottecchi, frequente crollar di capo, voce nasale, improvvise sospensioni d' atteggiamento.

Sospettoso.

1. Inquietudine, ciglia tratte in su verso il mezzo della fronte, tutti i muscoli della

faccia tesi ed agitati, occhi scintillanti, passo forte stampato, contorcimento di tutta la persona; talora un sollevar di spalle, moti convulsivi di braccia e mani, movimenti sconci, frequente cangiar di posizione, petulanza di voce, imbrogliati movimenti delle gambe, positura a schimbescio, rider torcendo la bocca con beffe.

2. Testa penzolante sul petto, labbra mezzo aperte, mento pendulante, occhi mezzo velati dalle palpebre, ginocchia piegate, ventre sporgente, piedi vôlti indentro, braccia spenzolate, voce lamentosa.

3. Volubilità nell' imprender e tralasciare alcun che, grattar la fronte arrugandola; camminare irregolarissimo, sguardo, gesti, atteggiamento sempre in sussulto, sempre tremanti, parlar veloce.

Maldicente.

Nel parlare capo innoltrato, ed abbassato verso il suo interlocutore guatandolo col globo dell' occhio assai prominente, spenzolamenti di capo, tuono di confidenza e spesso di scherno, lineamenti del volto sempre convulsi.

1. Mirar sottecchi, camminar a passi misurati, portamento spirante studiata armonia, voce nasale.

2. Mirar sottecchi, irregolarità di portamento, occhi ristretti, voce disuguale, aspra, rauca.

Censore.

Aguzzar l'occhio, aggrottar le ciglia, guatar fiso e con la bocca aperta, braccia alquanto staccate dal corpo, lineamenti del volto in calma, respirazione sovente rattenuta; labbra di frequente appuntate, andamento tardo, fermo, non interrotto, piedi vicini, e non rivolti nè all'infuori, nè indentro, voce grave e molle, bocca sorridente

Pedante.

Enfasi di gesto, frastuono di voce, gagliardìa di polmoni, passo grave e misurato, volto burbero, dita delle mani sempre allargate, frequente crollar di capo, ed arrugamento della fronte; finta astrazione, goffaggine di maniera, sorriso di compiacenza di sè medesimo.

VANITA'.

Gli organi dei cinque sensi in tensione, muscoli pronti, passo or veloce or tardo, piedi e braccia sovente protésì, capo e tronco devianti dalla perpendicolare, mani giuocolanti.

Vano.

1. Frequente vagheggiarsi da capo a' piedi beandosi di sua bella forma, sul volto il sorriso del piacere e la leggiadrìa dello scherzo; spirar pompa e smanie, aggirarsi sbuffando, squadernar i piedi, remigar con le mani in cento guise, lanciarsi colla persona, estoller il capo curvandolo un poco innanzi, ginocchia piegantisi, tronco inclinato, portamento snello, camminar rapido, voce acuta e debole.

2. Sorriso acerbo, camminar dondolantesi un poco a dritta e a manca, capo elevato e perpendicolare, tronco retto, braccia non mai pendenti, ma piegate in su e sempre in movimento; un masticar sempre con le labbra, impolizìa di vestito, frequente soffiarsi il naso, sputare, prender tabacco, voce acuta e stridula.

Pazzo.

Saluta col tronco irrigidito piegando solo la testa, sorride senza motivo, parla con rapidità, ha le mani agitate, spalanca gli occhi oltre il naturale, ha gli occhi torbidi, il portamento irregolare, le ciglia tratte in su, un'incontentabilità di posizione, la voce lugubre.

Incostante.

Portamento irrequieto, lineamenti del volto in calma, passo or veloce, or tardo, e sempre breve; capo e tronco devianti dalla perpendicolare, piedi volti infuora, occhi appicciniti e miranti a schimbescio, labbra sovente appuntate.

Cavilloso.

Occhi scintillanti, tutti i muscoli del volto in tensione; contorcimento di tutta la persona, movimenti sconci, aguzzar lo sguardo, aggrottar le ciglia, mirar sottecchi, frequente appuntar le labbra, occhi che s'ingrandiscono parlando, mani che serransi a pugno, voce debole o flebile.

Progettista.

Lineamenti del volto in calma, passo tardo, molte volte distrazione affettata, immobilità di capo non volgentesi quasi mai nel parlare nè a destra, nè a sinistra, mancanza quasi assoluta di gesti, abituali direzioni degli occhi ineguali ed opposte, non sorrider mai, voce cupa.

Invidioso.

Arrieciar del naso e stiramento un po' in su del labbro superiore, sguardo ardito e squadratore, passo forte, rapido, violento, riso beffardo, ginocchia piegantisi, sguardo avvallato al suolo, voce argentina.

Narciso.

Continuo acconciarsi il vestito, lisciarsi, brandirsi, canticchiare, intermezzare il discorso con qualche saggio di pantomima; prontezza e franchezza nel rispondere, snellezza di gesti nell'eseguir complimenti, sperticati abbracciari e strette di mano agli amici, sorriso approvatore verso gli altri, sorriso di compiacenza ossequiato a sè medesimo, salti di trempelino dal sospiro del sentimento allo sfoggiato schiamazzo del baccanale; annojarsi e sbadigliar nell'udire un discoro sensato, grillar di gioja udendo parlar di mode, di aneddoti galanti, temerità con le belle, smorfie leziosaggini, dolcinatezze, tuono d'importanza parlando dei proprj cavalli, ecc, movimenti rapidi vibrati, occhiate veloci alle belle di nascosto degli altri, som-

missione da schiavo con esse accompagnate da baciamani, da affettati piegamenti di capo, da gruppi di baci fragorosi impressi loro sulle mani, da inginocchiamenti, e da altri simili vezzi piramidali; pronunciar a quando a quando qualche parola ricercata di crusca con sospinta affettazione perchè venga rimarcata, e farsene bello; vivacità e irriflessione continua, inossata vanità, e gran ridere durante il discorso.

Matematico.

Occhi e bocca aperti e immobilmente atteggiati, ciglia sollevate, braccia un poco staccate dal corpo, espandimento del petto, talora un piegar indietro della persona, lineamenti del volto in calma, respirazione sovente trattenuta.

Uomo d'affari ossia mercante d'onore.

Voce robusta, gesto animato e sodo; piedi congiunti e retti, sostenutezza di maniere, lineamenti del volto in calma, tronco curvo, capo piegato innanzi, ma un poco al lato destro, gestire quasi sempre con la destra, e tener la sinistra dietro la schiena con la palma aperta e le dita curvate a cerchio ma non chiuse a pugno.

Genio.

Maestà, robustezza, vibrazione di gesto ed atteggiamento; voce forte e senza oscillazione, occhi aperti e fulminei, ora profonda attenzione nell'ascoltare, ora impazienza effusa con ag-

grottar delle ciglia, sollevar a sghembo le labbra unite, vibrar a dritta il capo; lineamenti in calma, espandimento del petto, ora atteggiamento ferreo, ora tutto mollezza e soavità, ora tutto minuta agitazione spirante da ogni muscolo, ora tranquillità immota; nel bollore dell'ira od affrontar e distruggere o piangere con tremito universale; tenero orgasmo di voce nell'esser spettatore dell'altrui ingiurie o sventure, o nel narrarle altrui; tuono ispirato nel difender la patria, gli amici, il vero.

Pastorello.

Vezzi e venustà, leggiadria e snellezza nei gesti e nell'atteggiamento, piedi congiunti, occhi tranquilli, capo non pendente da verun lato, passo breve, continuo brio e vigore, bocca semiaperta, volto sempre sorridente, ginocchia piegantisi, voce grave e molle.

Poeta.

Occhi aperti, bocca socchiusa, capo chino dal lato sinistro, aguzzar l'occhio, guatar fiso mollemente, piedi non rivolti infuori, passo equabile e fermo, palpebre dell'occhio raccolte in alto verso il mezzo della fronte; ora somma vivacità, voce or grossa e rude, ora mobile ed uguale.

Ipocondriaco.

Occhi ristretti ed immobilmente fisi, bocca chiusa, occhi ruotantisi in su fino a nascondersi sotto la palpebra, mani penzoloni, in-

trecciando talora languidamente la punta delle dita; sospiri, occhi lagrimosi, andamento ora lento e come impedito, ora affrettato ardito, ciglia innalzate, voce prolungata.

Geloso.

Amarissimo pianto, furore, capo vertiginoso, cuore oppresso, lingua balbettante, sospiri, lamenti, smanie, imperversare; un continuo percorrer le note, vergogna, disprezzo, stizzoso, accoramento, scherno; tutti i muscoli contratti e in sussulto, passo forte rapido violento, movimenti rozzi disordinati varianti, percuotersi il capo, la fronte, il petto, le guance, i fianchi, rider torcendo la bocca con beffe; passaggi a un totale rilassamento di forze che assume la seguente espressione drammatica; corpo accasciato, capo cascante, tutte le giunture rilassate, gli occhi o guatanti immobili e come instupiditi l'oggetto della gelosia, o se egli è lontano, abbandonati dimessi al suolo, muoversi tardo luttuoso e quasi durando fatica a trasportar i piedi; insensibilità a qualunque diletto, a qualunque dimostrazione d'amicizia, e perfino alle cose simpatiche al proprio temperamento.

Intrigante o Filocaco.

Abituali direzioni degli occhi ineguali ed opposte i quali s'ingrandiscono parlando; mani che serransi a pugno, gestir goffo esagerato, ridicolo; sghignazzate sesquipedali ed artefatte all'impensato sopravvenire d'un amico, e nel

narrare tuono ora insolente ora vilmente sommesso, ginocchia strette e piedi discosti poco meno di quelli dell'ubbriaco; camminar lento, rivolte di capo da destra a sinistra e viceversa, uso di torcer la bocca con beffe, voce disuguale saltante dal tono dell' orgoglio imperioso a quello della viltà.

Beone.

Voce grossa, gestire abituale con ambe le braccia, mani aperte ed oscillanti dinanzi agli occhi, tronco curvo, ginocchia piegate e piedi molto discosti e poggianti ad un tempo con la bocca e il tallone, atteggiamenti a sbilenco, mento sospinto innanzi, ghigno balordo.

Collerici.

Parlar rapido, romoroso, violento, sibillante; mani e denti agitati, passo pesante, e sospinto occhi prominenti e ruotanti, torcimento del labbro inferiore da un lato, mordersi le labbra, ora con le mani tirar giù le falde del farsetto, ora abbottonarlo, or sbottonarlo, calcarsi il cappello in testa, fregarsi dentro le orecchie, grattarsi in capo, voce acuta e gagliarda.

Furfante.

Occhi irrequieti che dardeggiano continuamente a sè d'intorno, smania; irregolarità, rapidità, voce varia e rude, contegno balordamente sprezzante, grandi spenzolamenti di capo a destra e a manca, movimenti delle gambe imbrogliati, arditezza di gesti, parlar scilinguato.

Gioviale.

Occhi scintillanti, braccia discoste dal tronco, fronte serena, volto libero in ogni suo moto, occhi bene aperti e radianti, bocca sorridente; le mani non coprenti veruna parte della persona, andatura agile, vivace, gentile, morbida, equabile; spirante grazia: frequenti saluti, riso, canto, batter le mani, danzare; un espandersi altrui, un effondersi in dimostrazioni d'amicizia, in carezze anche agl'inferiori: e ciò tutto entro contorni della grazia.

Imbecille.

Testa penzolante sul petto, labbra mezzo aperte in rettalinea, e contraendo i due angoli, mento pendulante, occhi mezzo serrati dalle palpebre, ginocchia piegate, ventre sporgente, piedi volti indietro, braccia spenzolate talora imbisacciate dritte nelle tasche, somma languidezza in tutti i membri, voce cupa e lamentosa.

Indolente.

Mani per lo più rovesciate ed incrociate sulla schiena, oppure appuntate ai fianchi, frequente giuocolar in cadenza colle dita della mano curve rispondendovi coi moti dell'orecchio; gesti brevi e graziosi, sorriso garbato, camminare con un piede diretto da un lato, e l'altro all'opposto; tronco un poco obbliquato indietro, capo mirante verso il cielo voce piacevole e rotta.

Militare.

Capo concentrato nel collo, irrigidito ed avvallato fra gli omeri, portamento modellato sull'esercizio militare, gestire risoluto, nella galanteria sfacciataggine di maniere, bocca moventesi a semicerchio, facile al pianto del sentimento, facile al riso della frivolezza, lineamenti del volto in calma, voce sonora.

AVARIZIA.

Come pel sesso virile.

Avara.

1. Sistema di paragonar sempre sè medesima; camminare a passi misurati, e portamento spirante studiata armonia.

2. Voce, sguardo, gesti, atteggiamento sempre in sussulto, sempre tremanti; volubilità nell'imprender e tralasciare alcun che, vellicarsi la fronte, camminare irregolarissimo, parlar veloce.

Orgogliosa.

Guatar sospettoso, capo vertiginoso, elevato e gettato indietro, parlar rapido, romoroso violento sibillante, mani e denti agitati, passo pesante e sospinto, occhi prominenti e ruotanti, torcimento del labbro inferiore da un lato, voce acuta e gagliarda, frequente riso schernitore, sguardo ardito, piedi volti infuora.

Ostinata.

Occhi appicciniti e miranti sottecchi, labbra appuntate, ciglia sollevate, braccia un poco

staccate dal corpo, respirazione sovente trattenuta, camminare a passi misurati, portamento monotono e tardo.

Bugiarda.

Minutezza di gesto, pienezza di voce, sorriso rude, occhiate profonde, tutti i muscoli contratti e in sussulto, passo forte, rapido, violento, andatura e movimenti rozzi e disordinati, contegno balordamente sprezzante, gran piegamenti di capo a dritta e a manca, voce argentina.

Sospettosa.

Tutti i muscoli contratti ed in sussulto, passo forte, rapido, violento, movimenti rozzi disordinati, varianti, abitudine di picchiarsi la fronte, rider torcendo ironicamente la bocca, sguardo ardito e sovente mirante sottecchi, tumideggiar della persona; capo e tronco devianti dalla perpendicolare; crollar di capo, improvvise sospensioni d'atteggiamento, voce nasale.

Maledica.

Capo e tronco devianti dalla perpendicolare, e nel parlare capo abbassato ed inoltrato verso il di lei interlocutore guatandolo col globo dell'occhio assai prominente, spenzolamenti di capo, mani giuocolanti, tuono di confidenza e spesso di scherno, braccia sovente protese, aguzzar lo sguardo, aggrottar le ciglia, passo lungo, lineamenti del volto sempre convulsi, voce grossa rantolosa.

Censuratrice.

Lineamenti del volto in calma, respirazione di frequente rattenuta, labbra sovente appuntate, aguzzar lo sguardo, passo breve, braccia discoste dal tronco, bocca sorridente, voce soave.

Filantropa.

Volto spirante lieve melanconia, respirazione viva, maniere lietamente cortesi, voce grave e molle, continuo arrossire, frequente astrazione e sorriso; piedi vicini e retti, passo breve e tranquillo, occhi socchiusi; il capo talora moventesi lievemente in battuta. Somiglia Pasitea.

Pastorella.

Occhi scintillanti, capo retto, piedi non rivolti all'infuori, bocca sorridente, andatura agile, vivace, or veloce, or tarda, spirante grazia; braccia sovente protese, frequente aggrottar di ciglia, abitudine d'intrecciar le punte delle dita, passo rapido slanciato.

Poetessa.

Sguardo tenero, mollezza di movimenti, braccia alquanto discoste dal tronco, espandimento del petto, andamento ora lento e impedito, ora veloce e ardito, labbra sovente appuntate, la destra sovente poggiata retta al fianco, voce agitata.

Civetta.

Fisonomia irrequieta, sguardo e sorriso affettati, bocca tranquilla, frequente stralunar d'occhi, rider tossendo e torcendo il

capo, evoluzioni metodiche e studiate nello agitar il ventaglio, prender il cioccolato e salutare; grande accompagnamento studiato dei gesti col capo, un diluvio di vezzi graziosamente caricati.

Flemmatica od Olandese.

Andamento fermo non interrotto, lineamenti del volto in calma, braccia un poco discoste dal corpo, aguzzar d'occhi, labbra appuntate, piedi congiunti e non rivolti in fuori, capo non pendente da verun lato, passo breve e lento.

Galante.

Occhi scintillanti ed aperti, volto libero in ogni suo moto, bocca sorridente e semi aperta, andatura agile, vivace, equabile, spirante nitida grazia, mani giuocolanti, capo chino dal lato del cuore, maniere carezzevoli.

Superba.

Portamento spirante studiata armonia, lento, fermo, non interrotto, mirar acuto, lineamenti in calma, respirazione forte.

Mi son tenuto aridissimo nelle descrizioni dei caratteri e delle loro espressioni drammatiche, perchè anche un solo fiore d'eloquenza accordato a ciascuna mi avrebbe dilungato di soverchio senza nulla accrescere all'istruzione.

I caratteri son l'unica cosa della quale fanno gran conto i comici, e per essa soverchiano a prima occhiata i dilettanti che

non ne fanno verun caso. Essendo questi ultimi fissati nella città natalizia, conversano tutta la vita con le medesime persone, e non ne sono quindi punto nè poco colpiti; laddove i comici variando continuamente paese scorgono una continua risaltante varietà di costumi e di caratteri nuovi, prestanvi attenzione, e se ne creano in mente modelli dei quali valgonsi sulle scene: e comunque scorretti quei modelli pure variano continuamente la persona del comico; laddove il dilettante comunemente riesce vario soltanto nel vestito. Per ottenergli anche in questo il primato io non posi mente a fatica per comporgli un numero sufficiente di caratteri con l'analisi dei quali egli potrà ordirsi tutti gli altri che potessero occorrergli; e spero mi sarà grato d'averlo praticamente guidato per un sentiero nel quale nessun autore, ch'io sappia, è nemmeno penetrato con una occhiata. Ciò basti pei caratteri, e trascorriamo alla terza classe delle espressioni *artificiali.*

Le espressioni *artificiali bernesche* risguardano la parte del caratterista, la quale presenta scipitezza nei mediocri attori, e monotonia nei valenti, i quali usano sempre i medesimi gesti consentanei al loro fisico senza mai variarli giusta i caratteri, come richiederebbe il vero e l'aggradevole. Anche il caratterista dovrà quindi essermi grato delle mie descrizioni di caratteri poichè sovr'esse

poggia la di lui parte, che è riposta nel modificare ciascuno dei tratti da me delineati giusta il generico modello del bernesco; e gli somministreran quelle una perenne continua varietà d'appariscenza consentanea al vero, e per conseguenza atta a produrre la massima illusione. Unendo a quelle descrizioni il raziocinio applicato alla pratica, egli perverrà a rappresentare con piena sicurezza di attenersi al vero in una parte che finora fu tenuta per un affare di capriccio anzicchè di raziocinio.

Il personaggio del caratterista è alla commedia quello che ad una stanza un raggio di sole, ad un prato i variopinti fiorellini, ad un sembiante il rigoglioso della giovinezza; lo accompagnano le decenti facezie, gli attici sali, i titillanti frizzi, e tutta la bizzarria dell' armonico ridicolo. La singolarità, i ben atteggiati spropositi sono le molle con cui pizzicca, e diletta lusinghevolmente.

Lo scopo del caratterista è mover al riso; ma il ridere della platea non è una prova che egli abbia bene rappresentato. Quando esce il caratterista, tutti si dispongono a ridere, e questa disposizione agevolmente li induce al riso, tanto più che l'autore della commedia intreccia d' idee ridicole la parte del caratterista. Inoltre l' uomo rozzo, ignorante ride anche delle più nauseanti sguaiataggini, e si atteggia tra la meraviglia, e la sorpresa in bernesca foggia; cosic-

chè il veder ridere spettatori simili incita a rider per essi anzichè per le cose rappresentate. Una volta che siasi incominciato a ridere, la fantasia va di per sè presentando idee gioviali e ridicole, che fanno ridere per cose che in altra situazion d' animo, non avrebbero nemmeno tocca la nostra attenzione. Ora il promuovere comunque le risate nell' ottusa plebe, ed in altrui per mezzo della plebe e del dialogo bernesco, e per accidentale serie d' idee bernesche sorgenti in mente, è un vanto agevole da ottenersi non solo da una persona d' ingegno che non abbia mai recitato, ma eziandio da un villanzone che si pensasse di correr in iscena tale com' è ad improvvisare qualunque goffagine gli venisse in pensiero. Nè credo esservi alcuno tanto balordo da stimar eccellente caratterista quel villanzone. A promuovere il riso vale qualunque meschina singolarità; tirar fuori un paio d' occhiali, metter a schimbescio il cappello, o lasciarlo cadere, spropositar una parola, intartagliarsi, sbadigliare romorosamente, grattarsi, finger d' inciampare, far visacci, e centomila simili; ma stolido quell' attore che per via di scurrilità, e di sconci fuor di carattere ritiene di sostener a dovere la parte di caratterista. Non la sostengono a dovere nemmeno quelli che dotati d' una persona, e di connaturali gesti berneschi, promuovono le risa continuamente anche fuor di scena, e non volendo; poichè

in ciascuna commedia al caratterista sono assegnati carattere, condizione, nazione, passioni predominanti, situazioni, idee, speranze, timori diversi; le quali devono tutte entrar nella composizione dei di lui movimenti, ed impedir quindi la monotonia e l'inverosimiglianza. Ad un agricoltore non conviene il ridicolo d'un artigiano, a questi il ridicolo d'un mercatante, all'ultimo quello d'un nobile: e via così all' infinito. Se noi leviamo dal teatro i caratteristi sguaiati, buffoni, i monotoni, ed i scipiti, che malgrado gli aiuti del vestito, del dialogo, e delle plebee stranezze non valgono a far ridere le persone di buon gusto, che rimane?

Al caratterista convengono le espressioni sintomatiche, le espansionali, e le loro serie di successione e composizione; convengono le macchinali, e le premeditate; convengono le nazionali, di Galateo, e di condizione o ceto, quanto posson convenire al primo innamorato, al padre nobile, al tiranno. Egli deve eseguire nei minori gradi tutte le analoghe alla sua parte in quella commedia, soltanto coll' avvertenza d' innestare a quelle espressioni le varianti del bernesco, il che rende la sua parte la più difficile di tutte a rappresentarsi a dovere. I sintomi, per esempio, d'un suo svenimento devono corrispondere a quelli d'uno svanimento del primo innamorato, eseguiti fuor di proporzione entro certi limiti, e scegliendo tra le curve le

garbatamente ridicole. Similmente avviene di tutte le altre espressioni, cosa da far venir i brividi nell' assumere quella parte di tanto malagevole esecuzione.

Venendo ora agli elementi del ridicolo; desta al riso tutto ciò che accoppia la novità alla sproporzione, entro i limiti della grazia. Fra tutte le maschere della *Commedia a soggetto*, due sole spremono il riso, il Tartaglia, e l' Arlecchino, perchè vi è una continua sproporzione fra le parole che pronuncia il Tartaglia, e quelle che pur vorrebbe pronunciare; tra gli snellissimi gesti, ed atteggiamenti d'Arlecchino, e la sua goffa persona; tra la sua ignoranza e balordaggine, ed i motti spiritosi che gli escon di bocca. Ma se il Tartaglia continua a ripetere le medesime desinenze di rimbalzo, e l' Arlecchino i medesimi lazzi e pistolotti; amendue anzichè destar il riso, annoiano perchè manca la novità. È questa la ragione per cui vennero in dispregio le maschere. Il celebre Arlecchino Sacchi traeva dal proprio ingegno sempre nuove arguzie, per modo che a ciascuna seguente sera riusciva nuova la medesima parte nella stessa commedia da lui le cento volte rappresentata. Egli traeva i suoi lazzi dall' osservazione del gatto, animale altrettanto goffo, quanto snello ed aggraziato nei movimenti; ed i suoi sali dai migliori poeti, oratori e filosofi. Accadeva sovente d'udirlo esprimere

i più arguti e sottili concetti di Cicerone, e Montaigne, modificati però giusta la goffaggine della sua maschera. I nostri Arlecchini invece di ricorrere a *La Brugere*, a Teofrasto, ed altri autori di spirito, non fanno altro che ripetere parola per parola quello che diceva il Sacchi, senza innovar neppur d'una sillaba: e quindi sapendosi a memoria ciò che diranno, prima che lo dicano, nauseano a cagione della vergognosa loro ignoranza, e poltroneria.

La novità, e la sproporzione sono idee di agevolissima intelligenza; non così la grazia, che è il perno sul quale deve aggirarsi la parte del caratterista. Io non riporterò qui le varie definizioni che ne danno Agnolo da Firenzuola, Giovanni della Casa, Cicerone, Andrea Felibien, il comasco Ignazio Martignoni, Antonio Raffaello Mengs, Carlo di Montesquieu, Mosè Mendelson, Tibullo, Claudio Enrico Vatelet, Daniele Webb, ed altri. Bastami il rammentare, che la grazia è immutabile ed una, non lasciandosi essa impor leggi nè dai climi, nè dai sistemi, nè dal potere, nè dalle idee di convenzione, nè dal capriccio; nè concedendo neppure di svelar nitidamente il suo essere.

La Grazia non si annoda a soverchio risentita espressione d'affetti, ed all'imperversare d' inferocite passioni: e già quella e questo non convengono guari al caratterista, il quale deve poco sentire, e per conseguenza

aver poca attitudine all' entusiasmo. Da ciò ne viene, che sebbene convengano al caratterista le espressioni sintomatiche, ed espansionali, che sono le più veementi, gli convengono solo nei gradi minori, poichè nei maggiori desterebbero verso lui affanno, terrore, commozione, cioè tutt' altro dell' affetto che suscitar deve il caratterista. Quello che dicemmo dei sentimenti tetri, avviene similmente dei lieti. Una gioia da baccanale, diviene insania o rusticità, e sconviene quindi alla grazia, ch' è di beltà senza neo. Tuttavia la grazia non abbisogna della bellezza, volentieri sdrucciolando essa intorno alle teste disordinate di fauni, e baccanti, e godendo diffondervi il vezzo d' un'assoluta giocondità; e d'una bizzarra protervia. La grazia posa in alcune statue di Locatelli, e Canova, ed in tutti i dipiuti di Parrasio, Apelle, Raffaello, Albani, Guido, Correggio, Andrea del Sarto, Antonio Allegri, ed in tutte le statue di Prasitele; tra le quali come tacer di Ciprigna? Egli non isperava che la Dea scendesse dall' olimpo ad affacciar al suo genio l' idea della sua lusinghiera sovrumana bellezza: ed agitato dall' impazienza del genio che ravvede un essere ineffabilmente ammaliatore, e l' immaginazione che non sa delinearlo, aggiravasi un giorno a lento passo irregolare sulle sponde del Cefiso, le cui onde erano in allora meno di lui agitate. D' improvviso egli vede Frine (celebre cortigiana ateniese, alla quale fu eretta una sta-

tua d' oro nel tempio di Delfo), velata soltanto dai raggi delle fulve ondeggianti sue chiome; ed allibisce. Rinvenuto dal subitaneo rapimento, preso da emozione ed entusiasmo, e non altro più vedendo che tutti distintamente i di lei vezzi, afferrato lo scalpello, imprime sul marmo l' orma soave di quella rara bellezza. Il marmo si rammorbidisce, si atteggia, si avviva sotto i colpi dell' innamorata sua destra: e Frine coronata di mirto, e Diva della bellezza e delle lusinghe, sull' ara di Ciprigna invola alla madre degli Amori il pomo conquistato in Ida. Questa grazia tutta spirante attico nitóre conviene al caratterista quand' egli rappresenta la parte d' un giovinotto innocente pastore, parte che d' eleganza supera quella del primo innamorato, e deve pur destare il riso, ma un cotal riso quale converrebbesi a Psiche.

La grazia, in drammatica spicca anche nello stato d'oziosità e riposo, quando l' attore è desto, ed anche addormentato, e perfino nell' espressione dell' esalare l' ultimo respiro, quando egli assume elegante e ben disposto atteggiamento, o soave carattere di gentili forme.

Tutto il mistero della parte del caratterista consiste nell'ordine, e nella maniera di scegliere, di aggruppare, disporre, e sospinger fino ad un certo punto, ed entro il minuto dell'effetto i movimenti, giusta le mosse dell'eleganza; poichè la grazia somiglia alla lucente rugiada sui fiori, a smarrir la quale

basta anche l'alito d'una placida auretta. La grazia, oltre l'eleganza, richiede semplicità, varietà, sfuggevole delicatezza, disinvoltura, assoluta mancanza di sforzo, d'affettazione, di artificio, delicato rotondamento dell'atteggiarsi, versatilità d'espressione ed amabilità di scorci. La grazia non ama trastullarsi che sul fino, il leggiadro, il delicato, lo scherzoso, l'allegro; e dolce sorride così nella voce, come nell'atteggiamento: sdrucciola fino pei volubili meandri delle vesti, atteggiasi all'ingenua curiosità, e volentieri si abbandona alla gioja spontanea.

L'eleganza rinviensi nella trascuratezza accompagnante qualche imperfezione: non richiede correzion di disegno, anzi ama dilungarsene alquanto con varietà continuata d'angoli e curvilinee. L'eleganza consiste in una certa idea e caratteristica generale e distinta di lepidezza che regge tutti i più minuti movimenti d'ogni parte del corpo; nei quali ravvisasi un certo tocco leggiero eseguito per mano della semplicità.

La semplicità, definita da Cesare Beccaria, da Mendelson, da Carlo Guglielmo Ramler, da Sulger, è ora naturalezza, ora dabbennaggine, ora candida apertura d'animo, ora facilità di carattere; è sempre accompagnata da scorrevolezza d'espressioni neglette all'apparenza. La semplicità va congiunta colla finezza, la quale consiste nell' accuratezza, esaminare tutte le possibili gradazioni, tutte le successive mezze tinte della catena de-

gli atteggiamenti. La semplicità del caratterista ha il suo estro, il suo splendore, le sue passioncelle. Non ricusa gli ornati, ma gli usa sobrii e lindi.

La finezza indica brio, e versatilità di spirito; ed insegna a sfuggire la scurillità e l'affetazione. La finezza prescrive al caratterista, ch'egli eviti ciò che è riverberato dalle affezioni melanconiche, e modellato dalle sensazioni forti ed aspre; e di non scostarsi mai da ingegnose licenze. La finezza insegna dove vada addensato lo sbattimento d'un lume, dove convenga stender un'ombra; in ogni parte dell'atteggiamento usando il fior dell'espressione col valersi di spiritose reticenze, di lievi accennamenti; accorciando taluna fiata i gesti del braccio, e tal'altra ammettendo quelli della mano; dando al complesso dell'atteggiamento certa inquietudine, certo risentimento che lo rende pittoresco e spiccato, od armonico e tutto spirante soavità, come in certe ingenue parti di pastorello.

Chi inclina ad assumer la parte di caratterista, consideri prima se egli vi abbia attitudine d'organi pronti e slegati, di fibra ben temperata ed elastica, e il dono della facilità onde atteggiare certe negligenze, certi effetti sfuggevoli, che effondono una segreta malìa di piacere. Da tali doni procede quella fluente spontaneità, che infonde in ciascun movimento le attrattive della grazia, della freschezza, del brio. Ci sono attori che possedono tale mobilità nelle fibre del volto, da poter in un

tratto esprimere qualunque passione nella massima sua forza; da poter esprimere perfino con metà del volto la somma gioia, e con l' altra metà la somma tristezza; da poter giunger ad imitar col proprio volto i lineamenti d'altrui fino ad un' avanzata illusione. Noi abbiamo veduto nel II Capitolo di quest' opera che il volto è la principal sede d' atteggiamento qualunque. Egli è la principalissima sede pel caratterista, dovendo egli atteggiar sul volto le espressioni elementari, con l'aggiunta delle varianti bernesche: le quali ultime sebbene commiste alle prime, devono spiccar a segno da cagionar il riso. Io pertanto consiglio chi non possede mobiltà di viso, almeno in un grado marcato, a non assumer la parte di caratterista.

Non tutti intenderanno questo capitolo, perchè egli poggia sopra sottili astrazioni metafisiche; ma le persone di molto spirito coltivato lo commenderanno, spero, per la sua utilità, e giustezza: e troveranno bene inteso che io abbia alla parte del caratterista riservata particolarmente l' applicazione delle dizioni, *grazia, eleganza, semplicità, finezza*; essendochè quantunque debbano tutti gli attori imitare *la bella natura*; il caratterista ha in ciò maggiori ostacoli. Gli altri attori non imitando mai esseri ridicoli, trovano frequenti esempi in società di *bella natura*; laddove il caratterista imitando sempre esseri ridicoli, trova in società rarissimi esempi di bella natura, e deve sempre

eseguir rilevanti ommissioni di sconcezze, scurrilità, e scipitezze; e modificazioni di trascendenze. Inoltre i caratteri non sono altro che un nesso di abituali espressioni sintomatiche, ed espansionali, cosicchè l'attore trova gli elementi dei caratteri nei capitoli di quest' opera ove sono esse descritte, ed in società nei frequeuti casi di persona mossa da passione; laddove i caratteri che rappresenta il caratterista sono un nesso di passioni modificate dalle innumerevoli varianti in tutte le diverse maniere di ridicolo, le quali varianti prima di pervenire a raccorle e classificarle per caratteri ci vuole una continua osservazione di lunga serie d'anni, accompagnata da continue note in iscritto; e da applicazione di teorie psicologiche ed organologiche. In progresso di tempo io dilungherò cotanto le mie osservazioni sulla parte del caratterista, da potere anche ad esso esporre una serie d' espressioni bernesche, come feci pegli altri attori; ma frattanto conviene ch'egli si contenti di questi cenni applicati alle sue osservazioni pratiche; i quali giovami il credere, basteranno ad ottenergli sennon un seggio classico, certamente un seggio distinto fra i suoi colleghi; del che egli non dovrà scontentarsi per ora, quando rifletta, che se io non esaurisco la parte del caratterista, gli autori mimici non ne han detta sillaba; ed esser meglio il poco che il nulla.

FINE.

INDICE ANALITICO

DELLE MATERIE

CONTENUTE NELLA PRESENTE OPERETTA

PREFAZIONE.

La società non offre trattenimento più aggradevole del teatro, e com'esso formi la delizia di tutte le epoche della vita.

Tutte le nazioni profusero tesori nell'erezione e nell'arredo dei teatri.

Alta considerazione in che fu da tutte le nazioni tenuto il teatro.

Il favore delle nazioni pel teatro ne affrettò a dismisura i progressi.

Tesori, cariche, distinzioni profuse dalle varie nazioni agli attori.

Personaggi d'alto affare, e perfino imperatori si fecero un pregio del recitare o del comporre pel teatro.

Paragone fra la sontuosità del teatro antico, e gli attori dei secoli precedenti, colla meschinità del teatro moderno, e coi nostri attori.

Il teatro è utilissimo per la religione, per la morale, per lo Stato.

Cagioni per cui il teatro moderno torna pernicioso, anzicchè utile.

Schiere moltiplici di vantaggi che si potrebbero ottenere dal teatro.

Aristotile ha errato, fondando la commedia sul ridicolo.

E' un'inutile noja l'aggirare tutte le produzioni teatrali sull'amore; essendovi altri sentimenti egualmente forti e pittoreschi, che sosterrebbero con eguale interesse le produzioni teatrali, aggiungendovi il vezzo della novità.

Nella tragedia i personaggi devono esser di rango elevato; ma il loro dolore dev'esser comune.

Assoluta necessità delle tre *unità* dimostrata con argomenti nuovi.

Somma considerazione in che fu tenuto il teatro dagl'italiani fino al 1700.

Il decoro e l'interesse delle capitali di provincia richiedono l'erezione di pubblici teatri decorosi, e che si esercitino in privato le persone bennate ed i nobili.

Necessità d'un'opera teorica che erudisca il drammatico in tutta l'estensione dell'arte; e mancanza d'un'opera tale.

Non vi è gesto, nè atteggiamento che non abbia una particolare distinta significazione; verità provata dalle statue, dai dipinti, dalle incisioni. Autori nei quali trovansi sparse delle idee sull'arte del rappresentare.

Possibilità del ridurre tutte le passioni, i sentimenti, le idee, le affezioni fisiche, i caratteri, con le loro varianti prodotte dal costume, dalle condizioni, dalla raffinata società, ed una teoria certa, semplice, chiara e valevole per tutti i casi.

Piano di quest'opera, e maniera di studiarla, e farne l'applicazione a qualunque parte, a qualunque scena.

Ragione della brevità tenuta in quest'opera, spiegata con l'analisi d'un'espressione drammatica.

CAPITOLO I.

DELL'IMITAZIONE.

In qual modo le belle arti si valgano dell'*imitazione*. Differenza tra *imitazione e copia*. La drammatica è *imitazione*, e *copia*.

Gli attori, e gli spettatori mancando di teorie drammatiche, mancano di nozioni d'applicazione.

Atteggiamenti trentasei dei piedi col relativo loro significato.

Atteggiamenti ventisei del tronco, come sopra.

Gesti quattordici delle braccia, come sopra.

Gesti trentatre delle mani, come sopra.

Movimenti ventisette del capo, come sopra.

Atti diciotto della bocca, come sopra.

Movimenti trentacinque degli occhi, come sopra.

Modulazioni ventisei della voce, come sopra.

Descrizione delle varie espressioni del volto, tratta da Herder.

Descrizione delle varie espressioni degli occhi, tratta da Plinio.

Pennellata sui sentimenti estetici, tratta da Poli.

Definizioni drammatiche dell'amore, della melanconia, della tristezza, del dolore, della noja, della sorpresa, dello stupore, della meraviglia, della contemplazione, dell'estasi di piacere, della gioja.

In qual maniera possano i dilettanti agevolmente ed in breve tempo, mercè quest'opera, acquistare il *possesso di scena*.

CAPITOLO II.

DELLA NECESSITA' DI TEORIE NELLA DRAMMATICA.

Come al poeta, al pittore, al filarmonico, allo scultore, all'oratore, all'architetto convien apprendere per principj l'arte sua, così al drammatico.

Le affezioni fisiche, le passioni, i caratteri, i costumi richiedono schiere numerose di teoretiche descrizioni apprese.

Parere dell'Alfieri sul teatro. — Il teatro non è per anche nato in Italia. — Maniera di perfezionare gli autori, gli attori e gli spettatori. — Gli attori sono a formarsi valendosi di giovani di onesta nascita, sufficiente educazione e morigerati. — Per bene rappresentare una commedia, conviene ben intendere quello che si recita, saper a memoria la propria parte, e dipendere da un valente direttore di scena.

Difetti generici dei comici e dei dilettanti.

Parere di Ranieri de' Calsabigi sullo stato attuale del teatro italiano, confermato dall'Alfieri.

Parere di Engel sul teatro. — Manchiamo di buon gusto teatrale. — Riponsi la perfezione drammatica nell'esagerato, e nel vario, anzicchè nel vero. — La parte di ciascun attore è concatenata con quella di tutti gli altri, per ciò che risguarda l'espressione, e l'effetto complessivo. — Mancanza di valenti Direttori di scena, ed insufficienza degli attori. — A cagione dell'indottrina degli attori è divenuta prova più certa del valore d'una rappresentazione, la lettura, che la recita. Attualmente i valenti attori esistono in Utopia.

Parere del Riccoboni sui comici d'oggidì.

Per l'attore addottrinato da teorie ciascuna rappresentazione diverrebbe un nuovo di lui *quaresimale*.

Errori nei quali continuamente cadono gli attori nel recitar le tragedie d'Alfieri.

Conviene surrogar all'espressione della parola, l'espressione successiva dei vari sentimenti che invadono in proseguimento di dialogo. — Le parole vanno a bello studio spiccate in caso di premeditazion di discorso.

CAPITOLO III.

DEI TRE RAMI DELLA MIMICA.

La mimica abbraccia il canto, la rapsodìa e il dialogo.

Del recitare proprio dell'attore filarmonico, e di lui vantaggi sopra il semplice attore.

Declamazione propria dell'oratore, del rapsodista e dell'improvvisatore.

Somma diversità fra la declamazione dell'oratore, ed il recitar dell'attore. — Caso in cui cessa tale diversità. — Della maniera di leggere altrui.

Movimento e gradi del dialogo. Differenza tra il dialogo della commedia, e quello della tragedia.

CAPITOLO IV.

DEI TRE ELEMENTI DELLA MIMICA.

I tre elementi della mimica sono voce, gesto ed atteggiamento.

Della voce. — Differenza tra la voce nello stato ordinario, e la voce sospinta. Quest'ultima entra

nella serie delle proporzioni musicali, e richiede un'armonica continuata inflessione.

L'arte della voce consiste nel retto uso ad esprimere le varie passioni. — Gagliardia, modulazione e movimento della voce.

Come il tono della voce esprima la rapidità e la lentezza dei pensieri.

Come vada accompagnato con la voce lo svoglimento delle idee.

Modificazioni varie della voce nell'ira.

Inflessioni della voce per esprimer disprezzo.

Inflessioni della voce nella gioja.

Inflessioni della voce nell'ammirazione.

Inflessioni della voce nel timore e nella venerazione, ed amendue commisti.

Precetti generici sull'uso della voce, tratti da Luigi Riccoboni.

Cosa sia l'*intonarsi* dei comici.

L'attore deve pronunciare con somma finitezza.

Pause frammezzate al discorso.

Gesti. — Servono a tre usi.

Il gestire è come l'ombra delle idee, che ne assume le forme, ed inseparabilmente le accompagna.

Caso in che l'attore deve gestir da oratore.

Minuti precetti di Goldoni sui gesti.

Altri minuti precetti.

Atteggiamento. Convien sceglier sempre l'espressione la *più bella*, e la *più vera*. — Quale sia in genere l'espressione *più bella*, e *più vera*.

Abbandonandosi alla foga del sentimento, si recita con inverosimiglianza e scorrezione. — Conviene apprender a muoversi per precetti come chi apprende a suonare il fortepiano.

Devesi rappresentare con energia la passione da cui supponesi esser invasato.

Qualunque passione deve rappresentarsi con tutta intera la persona.

Devesi studiare la propria parte, considerando qual relazione essa abbia con tutte le altre di quella rappresentazione, per conoscer entro quai limiti debba essa concorrere all'effetto totale di quella commedia propostosi dall'autore.

Devesi esaminar qual tinta di forza si debba assumere in ciascuna scena, paragonandole le une con le altre per far spiccare quelle che lo richiedono, e giusta il grado loro conveniente.

Difetto intollerabile d'usare a sproposito, od eccedendo i tratti di piacevolezza.

L'indifferenza, lo stato di tranquillità, di distrazione, devono essere del personaggio rappresentato, non mai dell'attore.

Qualunque affetto è modificato dalle persone con cui si conversa.

Difetti dell'attore novello, ed avvertimenti de' quali deve far uso.

CAPITOLO V.

DELLE ESPRESSIONI.

Distinzione delle espressioni in *sintomatiche, espansionali ed artificiali;* e di quest'ultime in *contraffacenti, convenzionali e bernesche.*

La scienza fisica insegna il numero e le gradazioni delle espressioni *sintomatiche,* le quali sono movimenti fisici involontarj.

Le espressioni *espansionali* palesano il movimento delle passioni. — Serie di passioni dall'esquimàle all'europeo. — Passioni nazionali. — Serie di passioni dall'infima alla più elevata classe

sociale. — Passioni proprie degli esseri mitologici, dei maghi, dei galanti.

Diversità dell'amore risentito dai vari individui.

Le rappresentazioni allegoriche, e di costume sono sfigurate sulle scene.

Casi di pantomina nella drammatica risguardanti le comparse. — Vergognosa trascuratezza nell'istruire, e controscena ridicola che ne deriva.

Le espressioni *sintomatiche*, ed *espansionali* sono gli elementi cardinali della drammatica, e sono immutabili.

Le espressioni *artificiali* sono versatili. Di esse, le *macchinali* tengono in perpetuo movimento il volgo. Le *premeditate* convengono anche alle parole. Le *convenzionali* sono più difficili ad usarsi. Le *bernesche* risguardano la parte del carattere, e sono fondate in natura.

CAPITOLO VI.

DELLE ESPRESSIONI SINTOMATICHE.

Definizione delle espressioni *sintomatiche* tratta da Baldassare Poli. — Descrizioni d'espressioni teatrali sintomatiche.

Il primo impulso ad amare.

Attesa affettuosa e indifferente.

Curiosità.

Ascoltatore e guardatore curioso.

Ascoltatore e narratore entusiasti.

Allibimento.

Deliquio e morte.

Approvazione e disapprovazione.

Cadute.

Cupidità fisica.

Timore di varie specie, e desiderio di salvarsi, affrontando e fuggendo.
Brama.
Barbaglio di luce.
Schifo o ribrezzo.
Scompiglio d'orecchio.
Abbraccio.
L'addormentarsi.
Il sembiante mesto e lieto.

CAPITOLO VII.

Le espressioni *espansionali* poggiano sulla patognomonica.
Le espressioni espansionali hanno una caratteristica immutabile in ciascun individuo.
Saluti.
Cenni d'amicizia.
Amore. — Lo stato abituale dell'amore è la malinconia. — Lo stato frequente è la tristezza. — La melanconia deriva da tre fonti le sue idee. — L'affezione alla solitudine conviene al carattere virtuoso ed elevato. — Elogi profusi dai moralisti alla solitudine. — Descrizione di varie espressioni drammatiche amorose. — Non è possibile il vicino passaggio dalla furente gelosia all'amor languorifero.
Melanconia. — Cinque stati di melanconia. — La profonda melanconia e il dolor furente sono affetti distanti. — Passaggio dal dolore mite alla melanconia.
Tristezza. — Di lei gradazioni.
Benignità.
Compassione.
Gratitudine.

Speranza.
Diletto.
Contemplazione. — Di lei varie classi.
Estasi di piacere. — Due maniere drammatiche d'estasi. — L'estasi languorifera non si accoppia alla tremula paura.
Ammirazione e sorpresa. — Di lei varie classi, e loro definizioni. — Sorpresa. — Stupore.
Dolore, pentimento, vendetta.
Rammarico e rimorso.
Gelosia.
Pianto. — Descrizione di Luigi Riccoboni.
Ipocrisia.
Vergogna.
Odio.
Sospetto.
Invidia.
Disperazione.
Angoscia supplichevole.
Noja. — Sue gradazioni.
Stato di riposo o d'oziosità del mansueto animato, dell'indolente, dell'imbecille, dell'orgoglioso, del superbo.
Espressione generica dell'oziosità. — Lo stato d'oziosità favorita da ciascun individuo.
Positura la più oziosa.
Passaggio dallo stato d'inerzia a quello d'attività.
Riso.
Espressione generica della gioja.
Gioja degli amanti, dei narcisi, dell'astuto, dei buffoni, dell'orgoglioso, del valoroso, del vano.
Gradazioni della gioja. — Gioja contemplativa.
Cupidità di fantasia.
Ira. — Di lei espressione generica. — Varianti gradazioni. — Espressioni composte.
Venerazione, meraviglia.

Disprezzo e superbia. — Espressione generica; e varianti.
Silenzio d'attenzione. — Descrizione di Luigi Riccoboni.
Beone.
Inchiesta.
Atteggiamento regale. — Descrizione di Luigi Riccoboni.
Caratteri greci e romani. — Descrizione di Luigi Riccoboni.
Pazzia.

CAPITOLO VIII.

DELLE SERIE DELLE ESPRESSIONI ESPANSIONALI.

Distinzione delle serie in *conferenti, isolanti, e pantomimiche o pittoriche.*
Maniera di ritrovar l'espressione drammatica di qualunque serie; e soluzione del problema: *Date due, o più commiste, o concatenate affezioni, trovarne l'espressione.* — Seguono gli esempj.

Serie delle espressioni conferenti.

Rimembranza mista d'affanno e piacere. — Caso in che predomina l'affanno. — Caso in che predomina il piacere.
Sdegno e noja.
Curiosità e terrore.
Desiderio d'onore, ed umiltà.
Venerazione, gratitudine, desiderio affettuoso, gioja, senso d'insufficienza.
Curiosità, attenzione, meraviglia, stupore, furore.
Spavento, determinazione coraggiosa, sdegno, risolutezza entusiastica.

Espressione generica dell'attore nei *solliloquj*.
Imitazione dell'andamento delle idee coll'andamento della persona.
Espressione drammatica delle idea astruse.
Espressione delle idee ripugnanti.

Serie delle espressioni isolanti, cioè dei solliloqui.

Rinvenimento d'un'importante ragione.
Rimembranza di sventure, e d'ingratitudine sofferta.
Sdegno contro un'idea.
Affanno, che vorrebbesi distruggere.
Contrasto d'amor vivo e gelosia.
Sussulti d'iracondia.
Ruminamento d'idee.
Meditazione dell'intelletto.
Meditazione del cuore.
Andamento del capo seguente quello delle idee.
Subitaneo irromper d'idee.
Insorger d'un ostacolo in mente.
Urtare in una difficoltà.
Indecisione d'idee.
Tumulti di sentimenti.
Meditazione d'un progetto complicato.
Serie agevole e malagevole d'idee.

Espressioni pantomimiche o pittoriche. — Esempio tratto da Luigi Riccoboni.
Pantomina per sommo affanno, o per oscurità che vieta il vedere.
Differenza rilevante fra la pantomima e la mimica.

CAPITOLO IX.

DEGLI AFFETTI AFFINI E LONTANI, E DEI PASSAGGI DA UNO STATO ALL'ALTRO.

Enumerazione degli affetti affini.
Enumerazione degli affetti lontani.
L'agevolezza del legame non è reciproca in tutti gli affetti.
Particolarità dei desiderj in genere, e dei desiderj intensi.
Passaggio dallo stato d'inerzia ad un affetto, oppure da un affetto ad un altro. — Esempi varî. — Gradazioni d'ascesa ad un affetto; oscillazione prodotta dal dileguarsi d'un affetto in un altro.
Passaggio da una determinazione ad un'altra, e conseguente opposizione d'atteggiamento.

CAPITOLO X.

DELLE ESPRESSIONI ARTIFICIALI.

Suddividonsi in *contraffacenti*, *convenzionali* e *bernesche*.
Definizione del vocabolo *contraffazione*.
Parere di Quintiliano sui gesti *contraffacenti*, appoggiato a due esempi. — Terzo esempio tratto da G. Engel, che conferma il parere di Quintiliano.
Il dialogo sulle scene procede quasi sempre dal cuore, anzicchè dall'intelletto; quindi i gesti *contraffacenti* vanno usati assai di rado.
Qual gesto convenga alle narrazioni nei drammi e nelle tragedie.

I tre casi in cui è permessa la *contraffazione*.
Avvertenza nell'usar la *contraffazione*.
Le espressioni *contraffacenti* suddividonsi in *macchinali*, e *premeditate*. — Esempi d'espressioni drammatiche *macchinali*.
Amore spinto all'ammirazione.
Spettatore novello di rappresentazioni teatrali.
Ammirazione.
Simpatia morale.
Discorso premeditantesi.
Idea rifiutata.
Carattere fermo.
Dell'uso delle espressioni *premeditate*.—Esempi.
Copia caricata degli altrui difetti.
Idea del tempo.
Figura metonimia di due maniere espressa coi gesti.
Figura sineddoche.
Figura ironia.
Protesta d'innocenza.
Seduzione.
Il nulla.
Accusatore.
Istruzione d'atti garbati.
Altezza ed ampiezza d'una montagna.
Indicazione d'uomo falso.
Derisione d'un assente.
Pianto finto. Esempio tratto da Luigi Riccoboni.
Le espressioni *convenzionali* suddividonsi in *nazionali*, di *Galateo*, di *condizione o ceto*.
Caratteristica in drammatica delle espressioni *nazionali*.
Applicazione delle espressioni di Galateo alla drammatica.
Cosa siano in drammatica le espressioni di *condizione o ceto*.

Dei *caratteri*. — Cosa intendasi per *caratteri* in società. — Sulle scene recansi *caratteri e mezzi caratteri*.

Descrizioni di caratteri maschili.

Avaro
Prodigo
Filantropo
Ipocrita
Orgoglioso
Ostinato
Bugiardo
Soppiattone
Sospettoso
Maldicente
Censore
Pedante
Vano
Pazzo
Incostante
Cavilloso
Progettista
Invidioso
Narciso
Matematico
Uomo d'affari, ossia Mercante d'onore
Genio
Pastorello
Poeta
Ipocondriaco
Geloso
Intrigante, o Filocaco
Beone
Collerico
Furfante
Gioviale
Imbecille
Indolente
Militare
Empio
Curato drammatico.

Descrizione di caratteri femminili.

Avara
Orgogliosa
Ostinata
Bugiarda
Sospettosa
Maledica
Censuratrice
Filantropa
Pastorella
Poetessa
Civetta
Flemmatica
Galante
Superba.

Ragioni per cui si descrissero il carattere del poeta e del prodigo tutt'altrimenti da quello che ad essi suol darsi sulle scene. — Dimostrazione della giustezza di queste due descrizioni appoggiata alla storia ed all'esperienza. — Situazioni interessantissime e molto utili che offrirebbe una commedia intitolata: *Il Prodigo*; nella quale egli fosse lumeggiato giusta la data descrizione.

Al primo apparire d'un attore in iscena, il suo vestito, il suo portamento devono annunciare a tutta evidenza il suo carattere.

Espressioni drammatiche degli anzidetti caratteri mascbili e femminili.

Delle espressioni *bernesche in genere*. — Esse risguardano la parte del Caratterista.

Quale sia lo scopo del Caratterista. — Difetti dei migliori Caratteristi.

Difficoltà della parte del Caratterista.

Analisi delle fonti del ridicolo.

La novità, la sproporzione, e la grazia sono le tre molle su cui aggirasi la parte del Caratterista.

Analisi ed applicazioni della grazia alle belle arti. — Movimenti della grazia nella parte del Caratterista.

Loro applicazioni alla parte del Caratterista.

Analisi dell'eleganza.

Analisi della semplicità.

Analisi della finezza.

Qualità fisiche necessarie al Caratterista.

Estensione delle teorie della parte del Caratterista.

FINE DELL'INDICE ANALITICO.

Quest'Edizione è posta sotto la salvaguardia delle Leggi, qual proprietà del Tipografo Editore.

BIBLIOTECA EBDOMADARIA TEATRALE

O scelta Raccolta delle più accreditate Tragedie, Commedie, Drammi e Farse del Teatro Italiano, Inglese, Francese e Tedesco nella nostra lingua voltate.

Di questa Biblioteca, incominciata in Gennajo 1829, se ne pubblica uno o più Fascicoli alla settimana. — Ciascuno può prendere quel solo Fascicolo che gli piacerà.

In oggi si trovano pubblicati i seguenti Fascic.

1. *Caterina di Ringhen*, Dramma in cinque atti del professore Carl'Antonio Pezzi. *It. cent.* 42
2. *Il Carcere d'Ildegonda*, Dramma in tre atti di Carlo Roti . . . . . » 35
3. *L'Orfanella della Svizzera*, Dramma in tre atti, trad. da L. Marchionni. . . . . » 45
4. *Le Ventiquattro Lettere Anonime*, Commedia in quattro atti del Barone di Cosenza. » 31
5. *La Sposa senza saperlo*, Commedia in quattro atti di Giulio Genoino . . . . » 42
6. *Il Cimento dell'Amicizia* o i *Due Sergenti*, Dramma in tre atti, trad. dal sig. Bridi » 35
7. *Il Credulo*, Com. in 5 atti dell'A. A. N. » 38
8. *Beatrice di Carrara*, Tragedia di Gabriele Sperduti . . . . . » 33
9. *Properzia de'Rossi*, Tragedia di Paolo Costa, con aggiunte e corr. favorite dall'Autore. » 38
10. *I due Moschettieri*, o sia *la Veste di Camera*, Commedia in un atto di Vial e Gensoul. — *Il sior Zanetto* o un *Poeta ai Campi Elisi*, Farsa di Gio. Smith . . . . » 31
11. *I Commedianti per accidente*, di Amedée e Decour. — *I due Biglietti*, di Florian, Com. in un sol atto trad. dal sig. Bridi . » 28
12. *Il Ritorno del Coscritto*, Commedia in tre atti di Bassano Finoli . . . . . » 28

13. *Giulietta e Romeo*, Tragedia di Cesare della Valle Duca di Ventignano. *It. Cent.* 33
14. *Il Dissoluto geloso*, Commedia in cinque atti dell'Avvocato Antonio Zanolini . » 49
15. *La Valle del Torrente*, o sia *l'Orfano e l'Omicida*, Dramma in tre atti . . . » 42
16. *Il Berretto nero*, Commedia in cinque atti del Barone Carlo Cosenza . . . » 39
17. *Agnese Fintz-Enry*, Dramma in tre atti di M. René-Périn . . . . . » 33
18. *I Due Figaro*, ovvero *la Giornata della Commedia*, Comm. in quattro atti di M. Richaud Martellij, trad. libera di F. A. Bon » 42
19. *L'Educazione*, Com. in 5 atti di B. Finoli » 45
20. *I Disordini nelle Famiglie*, Commedia di tre atti in prosa di N. Vannigi. — *Il Geloso per forza*, Com. in un sol atto di N. T. » 39
21. *I Tre Quartieri di Parigi*, Commedia in tre atti di Picard e Mazéres . . . . » 39
22. *Il Parlatore Eterno*, di C. Maurice. — *La Testa di Nettuno*, di Dupin e Sauvage, Commedie in un sol atto trad. dal sig. Bridi. » 28
23. *I Conti d'Agliate*. — *I Distratti*, Commedia di un sol atto di Kotzebue . . . » 42
24. *Una Commedia di più*, ovvero *l'Inganno scoperto dallo Spirito Folletto*, Commedia in tre atti di Dumaniant, liberamente trad. da C. B. Strata. — *Il Pranzo di Maddalena*, Farsa di Désangiers, trad. dallo stesso » 49
25. *Così faceva mio Padre*, Commedia in tre atti di F. A. Bon . . . . . » 39
26. *Il Falegname di Livonia*, Com. in tre atti » 39
27. *Il Cuoco e il Segretario*. — *Il signor Discordia*, o *il Sensale di Matrimonj in Parigi*. » 39
28. *Gli Amori di Adelaide e Comingio*, Commedia del sig. Gualzetti . . . . . » 35
29. *Adelaide maritata*, ossia *Comingio Pittore*, Commedia dello stesso. . . . . » 35

30. *Adelaide e Comingio romiti*, Commedia dello stesso . . . . . *It. Cent.* 28
31. *Le Nozze con Grazia*, nuovissima Commedia del sig. Finoli. — *Il Ripiego*, Commedia in un sol atto del sudd. . . . » 52
32. *I Raggiri Domestici*, Commedia in tre atti di Picard e Mazéres. — *Shakespeare innamorato*, Commedia in un atto di Duval, tradotte dal sig. Bridi . . . . . » 45
33. *Francesca da Rimini*, Tragedia di Silvio Pellico. — *Il Casino di Campagna*, Farsa di Kotzebue . . . . . » 42
34. *Il Solitario*, ossia *Carlo il Temerario*, azione spettacolosa. — *La Scomessa fatta a Milano e vinta a Verona* . . . . . » 49
35. *Il Minatore*, Dramma in tre atti di M. Fréderic. . . . . » 42
36. *Virtù ed Orgoglio*. — *Una Giornata di Federigo II, Re di Prussia*, Commedie in un sol atto trad. dal sig. Bridi . . . » 28
37. *Il Giovane Marito*, Comm. in tre atti di M. Mazéres. — *L'Orso ed il Bassà*, Comm. in un sol atto dei signori Scribe e Zaverio . » 49
38. *Il Matrimonio per la dote*, Commedia in cinque atti di M. Scribe . . . . . » 45
39. *La Sorella rivale del Fratello*, Commedia in tre atti del sig. Dumaniant . . . » 39
40. *Il Figlio per accidente*, Commedia in cinque atti . . . . . » 35
41. *Donna Aurelia di Salerno*, Commedia in quattro atti di M. Delavigne. . . . » 35
42. *Martuccia e Frontino*. — *Il Duello al Bujo*. — *Astuzia reciproca*, Commedie in un atto . . . . . » 49
43. *Un Cicisbeo ammogliato*, Commedia in cinque atti di M. Casimiro Bonjour . . » 35
44. *La Fiera*, Commedia inedita del signor A. Nota . . . . . » 42

45. *La Casetta Remota*, Commedia in tre atti di M. Malesville. — *La F. M.*, ossieno *I Vagabondi* . . . . . *It. Cent.* 42
46. *L'Oppressore e l'Oppresso*, Commedia inedita del sig. A. Nota . . . . . „ 39
47. *Il Romanzo*, Commedia in cinque atti di M. De la Ville di Mirmont . . . „ 36
48. *La Novella Sposa*. Commedia inedita del sig. A. Nota . . . . . „ 39
49. *Valeria Cieca*. — *La Casa da Vendere*. „ 45
50. *Paolo e Virginia*. — *I regali del Capo d'anno* . . . . . „ 36
51. *Il Proscritto della gran Brettagna*, Dramma in 4 atti di Domenico Rivalta Piacentino. — *L'Albergo del gran Federico*, Comm. in due atti. . . . . „ 42
52. *La Straniera*, Dramma in 4 atti dei signori Federic e Crosnier . . . . . „ 36
53. *Gabriella Innocente* . . . . . „ 39
54. *Gabriella Delinquente* . . . . . „ 39
55. *Gabriella Penitente* . . . . . „ 39
56. *L'Illustre Incognito*. — *Il Ravvedimento*. — *Il Trionfo dell'Innocenza*, Commedie per le Case di Educazione del sig. co. Gambara di Brescia . . . . . „ 72
57. *Acabbo*. — *Andreola di Poncarale*, tragedie dello stesso sig. conte Gambara. „ 66

Austr. lir. 26. 09 — *It. lir.* 22. 69

SOTTO AI TORCHI

58. *L'Abate de l'Epée*.
59. *Il Sordo e Muto ammogliato*, che fa seguito alla Commedia *l'Abate de l'Epée*.
60. *Bianca da Salerano*, Commedia in tre atti del sig. Bassano Finoli, seconda edizione notabilmente corretta.

GOLDONI CARLO

Raccolta completa delle sue Commedie in 40 *tomi, con altri sei tomi in* DONO *contenenti la Vita e le Memorie dell'Autore, adorna di* 125 *rami espressamente, per questa edizione, disegnati ed incisi da rinomati artisti.*

Di questa Raccolta ne sono già usciti Ventisette Tomi delle Commedie e Quattro delle Memorie, ed ogni quindici o venti giorni se ne pubblica uno. — E sempre riaperta l'associazione; cosichè ciascuno può prendere o un tomo per volta, o un tomo dei già usciti con un altro de'nuovi. — I tomi contenenti non meno di Tre Commedie coi loro rispettivi rami valgono it. l. 1. 50.

NOTA ALBERTO

Commedie Edite ed Inedite. Duodecima Edizione, eseguita sull'Undecima privilegiata di Firenze, in sette Tomi, col Ritratto dell'Autore, nel formato di 16. It. lir. 9. 14.

NOTA ALBERTO

Sette Commedie Inedite in formato più grande della precedente ediz., cioè conforme alle prime ediz. di Milano, Torino, Firenze, ec. It. lir. 3. 50. Si vendono anche separatamente a cent. 50 cad.

L'ARTE DI DAR DA PRANZO

di trinciar le Vivande, di presentarle ai Convitati, d'assaggiare i Vini e di scegliere i Liquori, insegnata in dodici Lezioni. *It. Cent.* 60.

IL SEGRETARIO PRINCIPIANTE

ovvero Trattato elementare di corrispondenza famigliare e mercantile. Nuova Edizione accurata, con notabili aggiunte, e varie Lettere moderne in ogni genere. *It. Cent.* 60.

BIBLIOTECA DRAMMATICA ITALIANA

Antica e Moderna, Classica, Pregiata, Storica, Critica, divisa per ordine cronologico, e preceduta da una Proposta d'un miglioramento all'attuale condizione del Teatro Italiano, scritta da Luigi Cuccetti di Treviso.

È pubblicato il terzo tomo di quest' importante Biblioteca. — Gli altri tomi si pubblicheranno di mese in mese. — Il prezzo si è di otto centesimi austriaci per ogni sedici pagine, stampate con nuovi caratteri e carta fina. Questa Biblioteca sarà composta di circa 70 tomi in 16.

PARINI ab. GIUSEPPE

Il Giorno, illustrato da Commentario storico-critico per cura di Egidio de Magri, diviso in quattro Parti, cioè: Parte I. *il Mattino;* II. *il Mezzogiorno;* III. *il Vespro;* IV. *la Notte.* — Ital. lir. 2. 57.

SCHUSTER MICHELE

Del Diritto di eriger Fabbriche e del diritto di vietarle; dell'uso e non uso delle Servitù, non che delle singole specie, e dell'Usucapione delle medesime.

Quest' Opera è divisa in quattro fascicoli di più fogli d'ottavo grande, formato simile all'edizione dei *Commenti sulla Legislazione Austriaca.* Sono usciti il I.° e II.° fasc. — Aust. lir. 3. 40.

SOTTO AI TORCHI

Galateo di un Morto e Commenti di un Vivo, ossia il Galateo dei Medici ampliato.

L'Arte di maneggiare con leggiadria il Ventaglio, insegnata in una sol lezione, aggiuntevi infine alcune istruioni sul modo di fare la Toeletta secondo le prescrizioni del *Bon-Ton.*

2559-898